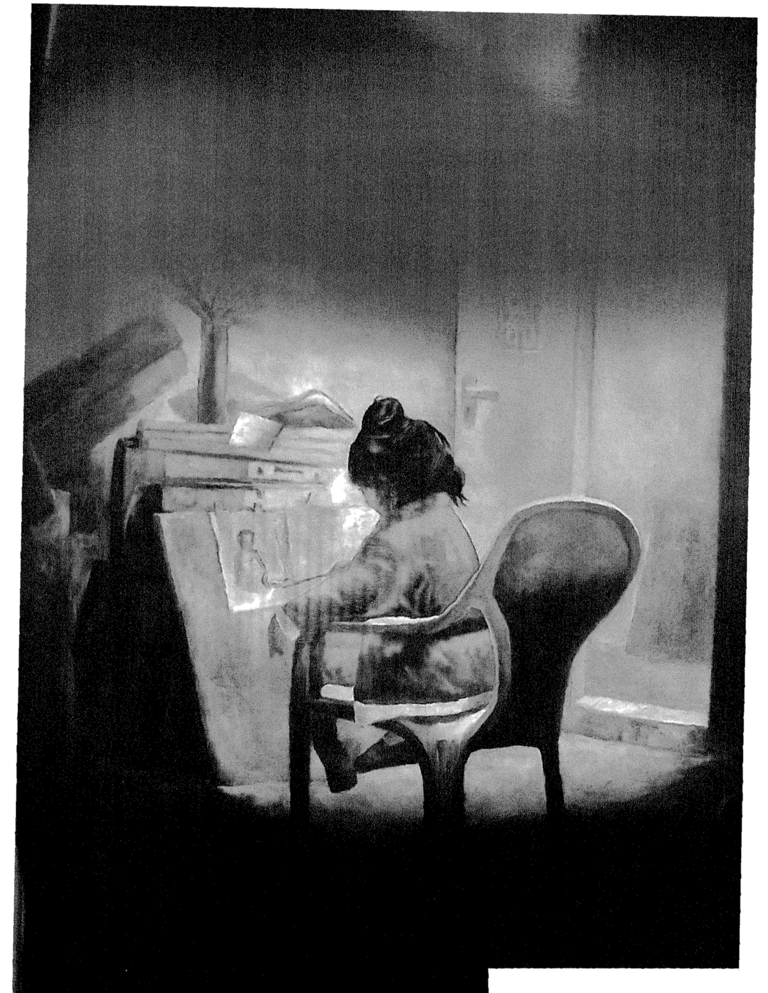
العدد السابع والثلاثون بعد المائة



مجلة ثقافية شهرية



إهـــــداء ٢٠٠٦
أمانة عمان الكبرى
سلطنة عمان

الافتتاحية

ثقافة الصمت..!!

في مواجهة هذا الانهيار الممتد من الصمت رعباً وخوفاً، الى الحزن المخيم على النفوس عجزاً ويأساً.. في مواجهة هذا القتل الجماعي الذي يستبيح دماء بريئة لا يجرؤ - حتى القتلة - على ذكر الأسباب التي دفعتهم لاستهداف أصحابها، يخرج إلينا السياسيون وصنّاع القرار في هذا العالم، المستبدون والمتسلحون بالقوة العسكرية والاقتصادية والتكنولوجية، بالدعوة إلى الحكمة مرة، وضبط النفس مرة ثانية، وتوزيع التهم الباطلة لهذه الجهة أو تلك مرات كثيرة، مبرئين أنفسهم من كل الحماقات التي يرتكبونها، تحت ذرائع واهية لا يملك الآخرون دحضها، أو تغيير انعكاساتها المدمرة على حاضر البشرية الإنسانية أو مستقبلها، ذرائع لا تحتاج منهم لأكثر من جملة أو جملتين مقتضبتين ومبهمتين في آن معاً. أما رد الفعل السياسي من جانبنا فلا يتجاوز أكثر من التعبير عن الأسف والقلق الشديدين، على ما يحدث على هذا الصعيد.

لكن ماذا على الصعيد الثقافي؟

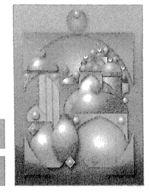
أعني ماذا سيكتب الذين سيؤرخون لهذه المرحلة التي تشهدها الأمة خلال العقود الماضية، والتي تشهد مثل هذا الخراب الذي تجاوز الجوانب المادية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية وصولاً الى الروح المعنوية للإنسان العربي الذي يمر بحالة من الذهول والانكسار لا تمكنانه حتى من مجرد التفكير بحاضره - ولا أقول بمستقبل من سيرثون هذه الأرض من أبنائه وأحفاده من بعده؟ وتكمن المصيبة في حيادية المثقفين مما يجري أنهم الشريحة التي لا تراهن في موقفها هذا على الغنائم التي اكتسبوها، ولا على الثروات التي يمتلكونها، بل لعلها الشريحة التي ما زالت تشكو من ندرة في الحد الأدنى من الحياة المعيشية الكريمة التي تضمن لها ولأبنائها ما يجنبها السؤال لضمان استمرار حياتها بعيداً عن الفاقة والمرض والسكن الصحي غير الملائم.

ترى ماذا تفيد كل المجموعات القصصية والشعرية والروائية والأعمال المسرحية، هذه الأعمال التي ينجزونها في ظروف من المؤكد أنها غير محفزة للتفكير أو الإبداع، ونعود إلى السؤال الذي لا يعفي أحداً منهم من الإجابة عليه بشجاعة حتى لو قادته الى حتفه.. على ماذا يراهن المثقفون في استمراء هذا الصمت المخجل من كل ما يجري حولهم؟

فإذا لم تكن الدماء التي تسيل جزافاً هنا وهناك قادرة على استنهاض أصواتهم، فهل هنالك شيء أشد تحريضاً وتحفيزاً يمكن أن يحرك مشاعرهم مما يجري..؟!

مجرد سؤال.. طرحناه كثيراً..!! ومن المؤكد أن كثيراً من الغيورين على تاريخنا وتراثنا من مخاطر الاندثار بفعل ما يحدث اليوم سوف يواصلون القيام بدورهم تحذيراً، وتوضيحاً لخطورة ان تظل ثقافة الصمت هي الرد الذي يعتقد البعض أنها تعفيهم من المساءلة أو المواجهة «ويا دار ما دخلك شر» كما يقولون في تراثنا الشعبي، مع أن الحقيقة أن الشر كل الشر سيصيب الجميع بلا استثناء داخل الدار وخارجها!

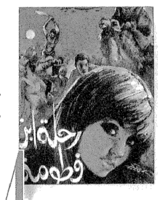
رئيس التحرير



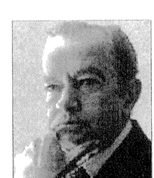


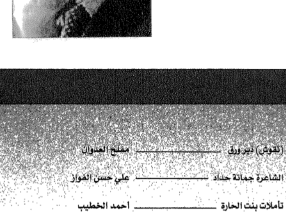
الغلاف الاول: كفاح آل شبيب

الغلاف الاخير والداخلية احمد صبيح









المحتويات

AMMAN
137
تشرين الثاني / ٢٠٠٦
تصدر عن
امانة عمان الكبرى

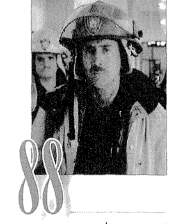


اصـــــــــدارات

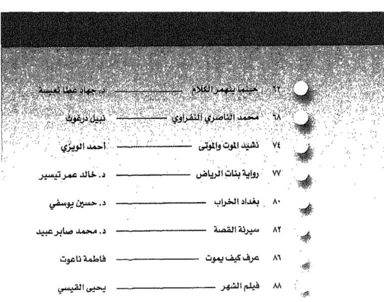








فيـلـم الشـهـر



المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٣٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

التصميم / الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

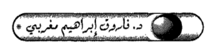
ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



الإسقاط النقدي حول روايات نجيب محفوظ الإسقاط الديني نموذجاً



د. فاروق إبراهيم مغربي *

تمهيد: يشكّل الإسقاط ((Projection)) إحدى الفعاليات النقدية التي تعامل بها النقّاد مع روايات نجيب محفوظ، وقبل تناوله عند هؤلاء النقّاد، نجد لزاماً علينا الوقوف عند هذا المصطلح، كي نتبيّن حقيقته، ومدى الإيجابية أو السلبية فيه، من خلال آراء بعض النقّاد.

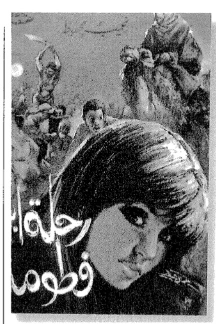
يرى الدكتور الغذامي أنّ القراءة الإسقاطية ((هي نوع من القراءة عتيق وتقليدي، وأنّ هذه القراءة لا تركّز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنّه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة(١))). ولعلّ التعريف الأكثر طرافة وإيضاحاً هو الذي يطرحه «يونغ» عندما يقول: الإسقاط ((هو هذه الظاهرة الفريدة التي يخلع بها المرء مضموناً من حياته الداخلية على شيء أو كائن في العالم الخارجي(٢))). ويجعله لا يقل أهمية عن الإدراك، فإذا ((كان الإدراك هو ما يتلقاه الإنسان من العالم الخارجي عن طريق الحواس، كان الإسقاط هو ما يخلعه على العالم من سرابات وأوهام داخلية تعترض سبيل الإدراك حتى ليفسد الشيء المدرك، ويعدّل منه، ويبدّل فيه، لا بل يزيله لكي يحلّ محلّه الشيء المضفى(٣))). لو طبّقنا هذا الكلام على الصعيد النقدي لوجدنا أنّ الإسقاط لا يقبل باستقلالية العمل الأدبي، وهو أشبه ما يكون باتجاه فكري يكون الناقد المسقط قد تبنّاه سلفاً، ويريد أن يمليه على النص الأدبي، وبعبارة أخرى: إنّ الإسقاط ناتج عن أهواء تحابي وتعادي على غير أسس نزيهة من التذوق البريء والتعليل المنطقي السليم والدراسة الموضوعية الجادة لما يتناوله الناقد من أعمال أدبية، ولذلك لاحظ أحد النقّاد أنّ واقع التباين بين أشكال الرواية العربية المعاصرة في تجاربها المختلفة، إنّما يعود في جزء منه إلى أن المحاجّات حول هذه الرواية إنّما ((تستند إلى واقع وجود اختلاف في وجهات النظر لا يصدر عن مسببات فنية وإنّما تغذّيه دوافع سياسية، أو فلسفية، قد لا تكون ذاتية المنشأ دائماً(٤))). ولذلك أيضاً جعله بعض النقّاد خارجاً عن حدود الدرس الأدبي، لأنّه يبدأ من الخارج لينتهي إلى النص(٥).

لقد أعطي الإسقاط أكثر من اسم، ولكن هذه المسميات كلّها كانت تؤدي إلى نتيجة واحدة، مفادها أنّه لا يتعامل مع النص الأدبي بشكل إيجابي. الناقد سعيد يقطين يمنح قراءة الإسقاط اسم «القراءة المنغلقة» ويقول عنها إنّها سواء أكانت يمينية الاتجاه أم يسارية فإنّها ((تحيل النص إلى «مرآة» عليها أن ترى فيها ذاتها، وعلى هذه المرآة أن تكون صافية مجلوّة، وتقدّم الصورة – النموذج– على غير ما هي عليه واقعياً لكن هذه القراءة عندما تجد في النص المرآة المكسرة والمتشظية داخل إطار يختلف عن الإطارات المعروفة... فإنّها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرآة، ولو فعلت لبدت أكثر تشظياً وانكساراً وعتامة. وبما أنّها لا تستطيع إلى ذلك سبيلاً لارتدادها إلى البسيط المرتخي والشفاف، فإنها تنغلق على تلك المرآة، وتنغلق عليها فيحصل التباعد والاختلاف(٦))). والدكتور نعيم اليافي يطلق عليه اسم «النقد المهرب» ويرى أنه (نوع من النقد يعنى بتهريب الأحكام النقدية، وتسريبها إلى حيّز الدراسة أو المراجعة، رغم أنّ النص ينوء بها(٧)).

نخلص مما سبق أنّ الناقد المسقط يدمّر الوجود المستقل للنص، ويحوّله إلى «واجهة» لعرض أفكاره السياسية، أو الاجتماعية، أو الدينية، أو حتى الثقافية. ويصبح النقد أشبه بعمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن أثر العمل في النفس و ((تمرّ بعملية انتزاع لمجموعة من الأفكار تعزل بعيداً عن النص، وتنتهي بالحديث عن أفكار اعتقادية تمكننا من التعرّف إلى الناقد وليس النص(٨))). إنّ القراءة النقدية الحقيقية هي ((أداة للنص، وإنتاج لدلالته بمعنى محدّد يجعل منها عملية تلفظ للناقد الذي ينطق عبر النص(٩))).

بعد هذا العرض السريع لمفهوم الإسقاط، يحق لنا أن نتساءل ما الذي يسوغ وجود هذا النوع من النقد؟ إذا كان الأدب بشكل عام ((هو أرض الإيديولوجية بلا منازع(١٠))). فإنّ الرواية -تحديداً- هي ((الكتابة المتعدية التي تسعى إلى غاية خارجها، تعارض الشعر ذا البعد الكلامي «اللازم» أو غير «المتعدي»(١١))). فالروائي ((لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل أجنّة التعدد اللساني والاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية، وطرائق الكلام وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها وإنّما يرتّب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ولمركز نواياه الشخصية(١٢))). فليس هناك من رواية لا تخاطب أحداً، بل إنّ بعض النقّاد جعلها تقوم ((بدور الكاهن المعرّف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلّم الفلسفة السرية. وهي تقوم بهذه الأدوار كلّها، في فن عالمي يهدف إلى أن يحلّ محلّ الفنون الأدبية جميعاً، ويمكن أن يكون في أيامنا شكلاً معمّماً للثقافة(١٣))). إذا كانت هذه مسوغات وجود إسقاط نقدي حول الرواية بشكل عام، فما هي مسوغات وجود هذا النوع من النقد حول روايات نجيب محفوظ؟ لا شك أنّ نجيب محفوظ من حيث المكانة، يحتلّ موقعاً مهماً بين الروائيين العرب، وهذا الموقع في رأينا، دفع أغلب التيارات «الفكرية» إلى تبنّيه، وإنطاقه عنها كجزء

من صراعها السياسي، ولذلك سنرى نجيب محفوظ عند بعض النقّاد كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه الروائي لمناصرتها، كما نراه عند نقّاد آخرين كاتب الإسلام الأول الذي وجد في الانتساب إلى الله الخلاص الأول والأخير للبشرية. وواضح أنّ كل ناقد أو اتجاه إنّما يبحث عن فكره ونفسه في روايات هذا الروائي، أما النقّاد الذين يقفون في الجانب الثاني، والذين يتخذون من الهجوم عليه مبدأً، فلأنهم أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير. وفي العموم، صار بإمكاننا أن نضع خارطة أولية تبيّن لنا كيف تعامل النقّاد مع روايات نجيب محفوظ، وللأمانة، فإنّ الدكتور جابر عصفور هو أول من وضع الخطوط الأولية لهذه الخارطة(١٤). وقد لاحظ أنّ الإسقاط يبدأ من اللحظة التي يسطح فيها الناقد العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلط بين ثراء الدلالة وفقر المقصد، فيتحوّل هذا النقد إلى «وثيقة فكرية» تصبح دليلاً على «مقاصد» نجيب محفوظ، وهذه الوثيقة بالطبع قد تدينه وقد تبرئه، ويصبح عمل الناقد شغلاً على أفكار نجيب محفوظ من وجهة نظر الناقد بعد أن يترك النص الأدبي جانباً، ولا نستغرب بعدها أن نجد أبحاثاً تتحدّث عن «نجيب محفوظ سياسياً» أو عن «الوجدان القومي عند نجيب محفوظ» أو عن «تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ» أو عن «أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف» أو حتى عن «مع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ(×)». والمشكلة تكمن في أنّ بعض النقّاد يأخذون عبارات محدّدة لبعض الشخصيات، فتصبح هذه العبارات -كما سيتضح معنا- الدستور الذي التزمه الروائي منذ بدأ يكتب، وبطبيعة الحال، فإنّ أمثال هذه العبارات، كما أسلفنا، ستجيّر من قبل كل ناقد وفقاً لانتمائه، وهنا سنقف أمام تذبذبات لا حصر لها، لأنّنا سنجد من يدين نجيب محفوظ على الصعيد السياسي مثلاً، ويقول إنّه كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبّر عن القوى الاجتماعية الجديدة وهو لذلك ((يسجل مأساة طبقته، ولكنه لا يرى أبعد منها(١٥))). بل سنجد من يقول: إنّ نجيب محفوظ ((يرى العالم رؤية ميكانيكية تثبت العالم في قوانين ثابتة، وتزعم أنّها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين)) ولذلك فهو ((يضرب في السطح لا في الجوهر)) و((بدلا من رصد الحركة وتناقضها المطرد لم يحاول وضع السؤال في صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلاً من كيف؟ يضع لماذا))، وهذا كلّه



يؤدي إلى وجود ((بقايا الفكر البرجوازي)) في شخصياته الروائية، والفكر البرجوازي يتخيل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، والجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة(١٦). وعلى الطرف المقابل نجد من النقّاد من يناقض هذه الأقوال جملة وتفصيلاً، وعندها يصبح نجيب محفوظ من أفضل الكتّاب الذين كتبوا عن الطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيراً عن مشاكلها عند بعضهم(١٧)، بل إنّ نجيب محفوظ قد أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة الوسطى وحقيقة ظروفها الحضارية والتاريخية، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها، وحركتها التطورية في المجتمع المصري مما ساعدنا على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديراً سليماً(١٨). ولا ننسى أنّ أعمال نجيب محفوظ وفقاً لكلّ ما مرّ معنا من هذه القيم الإيجابية ((ينطوي على مدلول تقدمي كبير في مجتمع شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعاداً لا معقولة(١٩)))، وبالتالي فإنّ نصوصه مقدمات للمذهب الإنساني، وهنا يكمن الدور المهم الذي أسهم في تأسيس المجتمع الديمقراطي التقدمي ((في مجتمع شرقي غيبي لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية تضع

الإسقاط الديني هو الذي ينطلق من أساس ديني سواء كان يحاول جرّ نجيب محفوظ الى الخط الإسلامي، أو يحاول تكفيره

الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ(٢٠))). ولا شك أنّنا حتى في هذا المنحى يمكن أن نجد تعارضاً، وليس علينا أن نفاجأ إذا رأينا ناقداً ينقله من مسار المذهب الإنساني ليقول له: ((إنّ مسارك السياسي من الوفد إلى الماركسية(٢١))). وعلى المستوى المقابل -المستوى الديني- سنجد من يجعله يرى في الانتساب إلى الله ((الحل الممكن والمقدور للإنسان في التغلب على طلاسم لم يجد لها حلاً(٢٢)))، وسنجد منهم من يكفرونه ويجعلونه ملحداً مرتدّاً عن الإسلام، وهكذا دواليك، ففي كلّ مرّة تصيب عدوى النص صاحب النص، فيغدو نجيب محفوظ مثالياً مرة، ومادياً مرّة ورجعياً مرة أخرى ((ثم تتحول المثالية إلى مذهب إنساني، واشتراكية صوفية من ناحية ثم تتحول المادية إلى اشتراكية علمية، وماركسية من ناحية ثانية وتتجلى التقدمية -بعد ذلك- في الكشف عن تناقضات طبقة وتظهر الرجعية قرينة لنفس السبب، ولا شيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك، سوى فوضى الإسقاط(٢٣))). ((وبغضّ النظر عن التضاد الإيديولوجي الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإنّ البحثين وجهان لعملة واحدة هي «الاستنطاق» وبقدر ما تدمّر هذه العملة الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنّها تعرّضها للتشويه، وتفقدها أخصّ ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية(٢٤))).

سنركّز في هذا الفصل على ثلاثة أنواع من الإسقاط: الإسقاط الديني، والماركسي، والنفسي. ومن دون شك، توجد إسقاطات أخرى، ولكنها في رأينا، ليست سوى تنويعات على ما أثبتناه من أنواع، وهي تصبّ في الاتجاه ذاته.



الإسقاط الديني ((Religious Projection))

نقصد بالإسقاط الديني ذلك النقد الذي ينطلق من أساس ديني، سواء أكان هذا النقد يحاول جرّ نجيب محفوظ إلى الخط الإسلامي، أو كان يحاول تكفيره وإخراجه عن هذا الخط. وسيكون كتاب «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ» دليلنا في هذا القسم، ومن نافلة القول اننا سنعرّج على بعض الكتب والمقالات التي اختطت هذا النهج.

من الطبيعي أن يكون للدين دور كبير جداً في مجتمع يسنّ قوانين حياته منه. ومن الطبيعي أن تقويم رجل أو عمل أو أي شيء، في مجتمع لاهوتي كالذي ذكرنا إنّما يعتمد كثيراً على قربه أو بعده من القيم الدينية المغروسة في الصدور منذ قديم الزمان، ولذلك فإنّ التفات الروائي نجيب محفوظ إلى هذا الجانب -سلباً أم إيجاباً- ليس بمستغرب، وكذلك فإنّ وجود

إسقاط نقدي حول أعمال هذا الروائي هو أمر مشروع، ولكن من الجور أن يقصر بعض النقّاد كل جهدهم حول هذا المحور، لا يرون غيره، على الرغم من اعترافهم بعظمة هذا الأديب، واتساع أفقه، وتنوع موضوعاته، وكثرة أعماله.

الدكتور محمود موعد يرى أنّ «القراءة المحايدة» لأعمال نجيب محفوظ تكشف عن ((شغل الدين المحور الأساسي لرواياته وقصصه القصيرة، كلياً أو جزئياً ليس في رسم الشخصيات ومواقفها فحسب، إنّما في بناء العمل الفني واختيار الفضاء الروائي له(٢٥))). ونراه يصرّ دائماً على هذه الفكرة لأنّنا نلتقي عند هذا الروائي أشكالاً مختلفة للدين ((ولكن هذه الأشكال إما أن تكون ذات وجه إيجابي فعّال، أو وجه سلبي معوق مع ملاحظة أنّه قد يتداخل هذان الوجهان، ويختلف النظر إليهما من اتجاه معين، أو طبقة معينة، ومن رجل الشارع أو المثقف(٢٦))). وهذا في رأينا، نوع من الدفاع المسبق عن الآراء التي قد تبدو متناقضة، وفي كلّ الأحوال، فإنّ موقع الشخصية، وحجمها، وأبعادها يتحدّد عند الدكتور موعد ((بعلاقتها بالدين سواء أكان ذلك في حال القبول له أم الرفض أم التمرّد(٢٧))). كذلك نلاحظ الناقد محمد حسن عبد الله ينفي في المقدمة والخاتمة جرّ نجيب محفوظ إلى قائمة الروائيين الإسلاميين إلا أنّ كتابه كله قد خصص لتحقيق هذه الغاية، وقد لاحظ أحد النقّاد هذا الأمر فقال: ((إنّ الناقد -محمد حسن عبد الله- يسعى بكل ما أوتي من وسائل نقدية، لأن يضع نجيب محفوظ في مصاف الكتّاب الإسلاميين دون أن تكون لدى نجيب محفوظ القدرة -قل الرغبة- في أن يكون منهم(٢٨))). ولعل اللافت للنظر، هذه الألفاظ التي كان يستعملها في طيات كتابه، والتي تعود كلّها للمعجم الديني الصرف مثل: «منحط الأخلاق، منحط الغرائز، اللمة الروحية، الضمير، عالم الروح والمعجزات، العرض، الشرف...» ومنذ البدء يحاول الناقد أن يسوغ للقارئ إيثاره ظاهرة جزئية هي الإسلامية والروحية، وقد أدرك أنّه عزلها عن الرؤية الشاملة لأدبه، ولذلك قال: إنّ ((هذا لا يمنع الناقد أن يختار جانباً من جوانبه، ويؤثره بالحديث لأهميته، أو وضوحه أو خفائه! والناقد لا يتخلّى بمثل هذا التصرّف عن دوره الأساسي وهو الكشف عن جماليات العمل الفني، وقيمه(××)، وتوثيق الصلة بين القارئ وهذا العمل(٢٩))). وليس من قبيل استباق الأحداث أن نقول إنّ أمثال هذه الدراسات كانت تبغي توثيق الصلة أو قطعها مع الكاتب لا مع العمل كما سنلاحظ لاحقاً.

إنّ أول ما يلفت انتباهنا أنّ الناقد لا يعنى بالتسلسل الزمني لروايات نجيب محفوظ بشكل دقيق؛ فالتزام هذا التسلسل يجعلنا نقف على طبيعة تطوّر هذا الروائي أو انحداره من عمل لآخر، ومع هذا، فإنّ بدايته كانت مع الروايات التاريخية التي أطلق عليها اسم «ثلاثية مصر القديمة»(٣٠).

يبدأ الناقد دراسته بشكل يلتزمه في دراسة كل الأعمال الروائية، وهو تلخيص القصة. فعندما يضع عنوان «عبث الأقدار» يبدأ من أول السطر بقوله: ((والقصة باختصار أنّ الملك خوفو تلقّى نبوءة...(٣١))). بعد التلخيص يبدأ فوراً عمل الإسقاط، فنجيب محفوظ برأي الناقد قد استفاد ((من القصة القرآنية لا في معناها وتطورها العام فحسب، وإنّما في تركيبها وبعض تفاصيلها أيضاً(٣٢))). ويسرد حادثة يذكّر فيها بقصة موسى عليه السلام، الذي ربّي في بيت فرعون ثم يبدأ بعنوان فرعي هو: ملامح.. ومفاهيم إسلامية، بذل فيه الناقد جهداً كبيراً ليبيّن للقارئ أنّ المفاهيم الإسلامية قد طغت على أسلوب الروائي، فهو يفضّل لفظ «الصحابة» على كلمة «الحاشية» كذلك نرى الساحر «ديدي» يتحدّث عن قائد الجيش بأنّه ((حواري من حواريي فرعون إنّه بذلك يصدر عن معجم لغوي، إسلامي، وهو بطبيعته معبّر عن الروح والعقيدة الإسلامية(٣٣))). وكان قد قال قبل هذا الكلام: ((استعمل الكاتب كثيراً من التعبيرات والعقائد الإسلامية دون أن يشعر بالتعارض أو الغرابة.. دعنا من كلمات « رع» و «بتاح» و«رعتك الآلهة» و«الملك ابن الإله» إلى آخر هذه العبارات الطائرة في جو الرواية، فإنّها أشبه «بالتوابل» التي تعطي نكهة خاصة بقصد الإيهام ولكنها أبداً لا تكون جوهر الموضوع(٣٤))). وغير خاف أن المناقشة العلمية لا تقبل منا إثبات أمور نريدها، ونفي أمور مناقضة بهذه البساطة، فقوله إنّ هذه العبارات «طائرة» وهي «كالتوابل»، وإنّها قد وضعت للإيهام يصح بدرجة أكبر على كلمات مثل «الصحابة» أو «الحواريين» وبخاصة أنّ أصالة الأولى بادية في الرواية بشكل أكثر وضوحاً. وهذا بالضبط ما نأخذه على هذه الدراسة، فقد كان همّ الناقد منحصراً في التقاط أية عبارة إسلامية في هذه الرواية، كي يجعل منها أصلاً وجوهراً. أما العبارات النقيضة التي تبعد نجيب محفوظ عن الجو الإسلامي فهي عبارات عرضية إيهامية مهما كانت.

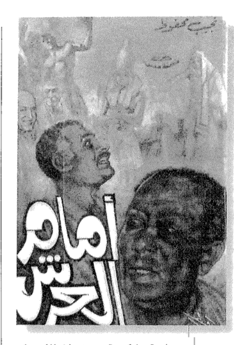
في رواية «رادوبيس» يقرّ الناقد أنّ: ((الجو الروحي المثالي الذي لمسناه في «عبث الأقدار» لم يتحقق فيها(٣٥))). ويقرّ أيضاً بأنّ هنالك شيئاً من عدم التوازن في هذه الرواية، لأنّ الكاتب أطل علينا من ناحية الملك والغانية، وما هما فيه من انحلال وضلال، ولم يطلعنا على العالم الداخلي للكهنة وهذا من واجبه ما دام يجعلهم طرفاً رئيسياً في الصراع. وهذا في رأي الناقد، أدّى إلى طغيان الجانب الحسي المادي، وتضاؤل النزعة الخلقية والروحية(٣٦). وعلى الرغم من ذلك فإنّه قد جيّر هذه الرواية لموضوع الكتاب بأن جعل لبّ الرواية صراعاً ما بين الكهنة وفرعون والرواية، وإن كانت تاريخية القالب، أكبر من أن تكون بهذه السذاجة، وواضح كلّ الوضوح -وقد تنبّه النقّاد جميعهم إلى هذا الأمر- أنّ فساد فرعون هو انعكاس لفساد الملك فاروق، والناقد نفسه قد أشار، لماحاً، إلى هذه النقطة(٣٧). أما الصراع بين الملك والكهنة فهو ليس جوهر هذه الرواية، إنّه أداة فنية استعملها الروائي، ولو لم يجعل هذا الصراع مع الكهنة لجعله مع حاشية الملك، أو منافسيه، أو أعدائه، ولكان المغري في كل هذه الحالات، واحداً لم يتغير. إنّ إقحام الكهنة كجزء أساسي في هذه الرواية هو نوع من أنواع الإسقاط لدى الناقد، إنّها فكرة تدور برأس الناقد: يجب أن يكون في كل رواية صوت ديني، ولو أدّى الأمر إلى توهمه. إنّ الناقد في نظرته هذه لم يكن موفقاً، بل إنّ ثمة أكثر من تردّد فيها، فنراه مرة على سبيل المثال يقول عن «رادوبيس»: ((وحين انتهى الملك لم يكن أمام الغانية إلا أن تتجرّع السم حتى لا تسقط في يد غريمتها الملكة(٣٨))). ومرة أخرى يقول عنها» ((إنّها وفت له كأرقى ما يكون الوفاء بين المحبين... فسعت إلى الموت راضية لتلحق به في رحاب «أوزوريس»(٣٩))). وكان أفضل، وأكثر دقة، لو اعتمد صيغة واحدة لموت البطلة، بدلاً من جعلها تموت مرة وفاء للملك، ومرة أخرى خوفاً من الوقوع في يد الملكة.

في رواية «كفاح طيبة» التي تروق للناقد لما فيها من معاني الحث على الجهاد، وبعد أن يقوم الناقد بتلخيصها، يقف طويلا عند الأم «توتيشيري» التي ترمز إلى معان أعمق من مجرّد الامتداد الزمني لأنّها ((تعني تماسك الأجيال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة هذا التماسك عبر الزمن مهما لاقت الفكرة من اضطهاد، وحتى يتحقق لها النصر(٤٠))). وفي تعليقه العام على هذه الروايات ينفي -مخالفاً كلّ النقّاد-كونها روايات غنائية الطابع، ورومانسية التكوين، فهي ((روايات تحليلية موضوعية إلى حدّ كبير، فهذه النزعة الدينية التقديسية ليست رواية الكاتب لمصر القديمة، وإنّما هي حقيقتها(٤١))).

ينتقل الناقد بعد «ثلاثية مصر القديمة» إلى رواية «خان الخليلي» التي يراها ((مجموعة من النماذج الهاربة من التبعية الاجتماعية والتي تلوك الكلمات الكبيرة وهي منصرفة إلى الأعمال الصغيرة(٤٢))). وبدهي أنّ الأمور المنافية للعقيدة الإسلامية، التي تدور في هذه الرواية لا تروق للناقد. ولكن ما يهمنا هو وقوفه عند حوار جرى في المقهى،

يتحدّث عن موقف عامة الشعب من هتلر، ومناصرته للقضية الإسلامية(٤٣))). والناقد بعد أن يثبت هذا الحوار يترك النقد الأدبي جانباً ويعرض موقف أهل السنة والمعتزلة من قضايا مثل استدلال الإنسان على حسن الأشياء بذاته أم بعقله أم عن طريق الرسل، وقضية الخير والشر، وهل لله علاقة بالشر... إلخ(٤٤). ((ولا توجد شخصية واحدة من شخصيات الرواية تروق للناقد، فالمعلّم نونو شخصية مسطحة لا امتداد ولا عمق لها(٤٥)، وأكثر خطراً منها شخصية «أحمد راشد» المحامي اليساري، ومكمن الخطورة أنّ هذه الشخصية لا تبحث عن العدالة كقضية، وإنّما تبحث عن التغيير -أو الهدم-(٤٦))). ونراه يقف طويلاً عند عبارته:

((لا حكمة في الماضي، ولو وجدت في الماضي حكمة حقيقية لما صار ماضياً قط، إنّ العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم، فأين الله؟ وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحلّ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحلّ وينبغي أن نجد لها حلاً... لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات(٤٧))). وعلى الرغم من أن النص الذي أثبتناه هو واحد من أكثر نصوص نجيب محفوظ علمية وتحرراً إلا أن الناقد يرى أن سوق أمثال هذه الآراء الخطيرة سرداً وتقريراً دون أن تواجه بالرأي المعارض ((يقلّل -أو يقضي على- النزعة الدرامية التي تعطي العمل الفني قدراً من الحرارة(٤٨))). ومع هذا فإنّ الناقد لا يشك أنّ الروائي قد وضعها على لسان أحمد راشد ليظهر أنّ كلامه وكلام أمثاله هو مجرّد أقوال تستهين بالآخرين، وكذلك ليبيّن عزلة الفكر اليساري، وتطرفه، وإنكاره التراث الروحي للأمة(٤٩). ((ولا يخفى أن الناقد يحمل النص ما ينوء به، ولكن لا يكتفي بوجهة نظره، وإنّما يصرّ أن بقاء الآراء الجريئة التي أطلقها أحمد راشد دون ردّ مفحم، إنّما ينطوي على خطأ فني، وتظل هذه الكلمات تحمل الكثير من الادعاء، كما أنها تنطوي على تناقض ومغالطات(٥٠))). ويظهر الإسقاط بسلبيته المطلقة عند الناقد عندما يشيد باللفتة الذكية للدكتور الشطي الذي لاحظ بدوره أنّ نجيب محفوظ قد جعل للمحامي عيناً زجاجية في عينه اليسرى، فنراه يعلق بقوله: ((فأي



يسارية ماركسية يعتنق(٥١))). ويكمن الإسقاط في هذه النظرة الأحادية التي لم ترَ في أحمد راشد سوى العين الزجاجية، وربما يحق لنا أن نسأل الناقد: لِمَ لَمْ ينظر إلى الجانب اللغوي لكل من أحمد عاكف، وأحمد راشد؟ ألا يحق لنا أن نقول إنّ المؤلف نفسه ينبذ أحمد عاكف المنكفئ، بينما يرى أن طريق الرشد والصواب هو الذي ينطق به أحمد راشد، إنّنا لا نظن أحداً يرفض قوله بضرورة التسلّح بالعلم، وعندئذ يمكن أن نخرّج قضية العين اليسرى للمحامي بطرق أخرى فربما كانت دلالة على أن في أطروحاته بعض المغالاة التي تمنعه من الوصول بها درجة الكمال، والمغالاة تكمن في ضربه الماضي والتراث الروحي والاجتماعي عرض الحائط، ويمكن أن تكون دلالة على صفات سلبية موجودة في شخصيته نفسها، فهو يجالس أناساً يحتقرهم بالأصل، ويتكبر عليهم...... وربما تكون دلالة على أن نحذر عندما نستورد الأفكار من الخارج، إذ يجب عندها أن نحافظ على أصالتنا وهويتنا. كذلك تظهر فوضى الإسقاط في تجاهل الناقد للشق الثاني من الرواية وهو لا يقل أهمية، برأينا، عن شقها الأول؛ فظهور الأخ الأصغر على الساحة الروائية أعطى الرواية حركة جديدة كان من الواجب الوقوف عندها، وهذا برأينا، ما جعل تناوله للرواية أقرب إلى أن يكون مبتوراً.

في «زقاق المدق» يتبع الناقد المنهج نفسه مع العلم أن في هذه الرواية فسحة تسمح له بإسقاط ما يريد، ذلك أن فيها شخصية متدينة، والواقع أنّ هذا الأمر هو أهم ما يركز عليه الناقد، فلا يتحقق التوازن في الرواية إلا عندما تكون هناك شخصية متدينة تقف بالمرصاد أمام الشخصيات الملحدة، تدحض كلامها، وتفنّد حججها، وهذا ما افتقده في الرواية السابقة كما رأينا، والشخصية التي اعتمد عليها الناقد هي شخصية «رضوان الحسيني» وهي شخصية ثانوية لم يعرها كثير من النقّاد أي اهتمام(xxx). وقد تنبّه الناقد لذلك فقال: ((وإنّه لأمر لافت حقاً أن يهتم نقّاد الرواية بكافة الشخصيات مهما كان دورها هزيلاً، مثل حسنية الفرانة وسنية عفيفي، ولكن رضوان الحسيني، الختام العميق للرواية، لم يهتم به أحد، ولا نقول -لم يفطن- إليه أحد، لأنّ نقّاد نجيب محفوظ كانوا دائماً في غاية الفطنة ويعرفون ما يريدون(٥٢))). والمهم أنّ هذه الشخصية كانت عند الناقد شخصية لاهوتية أحاطت الرواية بهالة من القداسة والطهارة والإيمان، فهي «كالمنارة الهادية» وتمثل «المناطق العليا» من الفكر والسلوك والمعتقد بالنسبة للزقاق(٥٣). كذلك يمثل الصفات التي يفتقدها الزقاق(٥٤) وفيه بعض خصائص الأبوّة الروحية(٥٥). ولولا هذه الشخصية، التي لم يركز عليها نقّاد نجيب محفوظ، ولم يكتشفوا قيمتها الإيجابية والفكرية لما نظرنا إلى ((المنحرف على أنّه ضحية، والصحيح على أنّه مقصر وللزقاق على أنّه السفينة التي لو ثقب فيها جانب لهلك جميع ركّابها(٥٦))). يرافق هذه الشخصية في مهمتها الدينية «الشيخ درويش» التي ظلّت دلالتها الرمزية في حدود التعبير عن الأعماق البيضاء للزقاق وأهله(٥٧). أو بعبارة أخرى إنّ «الشيخ درويش» هو ((لا شعور الزقاق وعقله الباطن المتعلّق أبداً بعالم الروح والمعجزات(٥٨))). وهو في صمته المبهم، ((يعبّر عن الفجوة التي تفصل بين الأعماق الطاهرة والتصرفات الشائنة(٥٩))). وكان الدكتور موعد قد جعله نموذجاً فردياً في تطلعه نحو النقاء إذ إنّه وصل إلى ((النقاء الكامل، إلى الله عبر آل البيت، إلا إنه مثل حالة النقاء عابراً إليها بالجنون، وأصبح بالنسبة للناس مرآة تضخم آثامهم وعيبهم، كان الدين ملجأه من اضطهاد الواقع الاجتماعي، وكان جنونه إدانة للعلاقات الإنسانية في مثل هذا المجتمع(٦٠))). إنّ هذه الشخصية التي كانت مرآة تضخم عيوب الناس لم تكن محطّ احترامهم، كانوا لا يعتدّون برأيه، ولا يأخذون كلامه مأخذ الجدّ، وكان بعض منهم ينظر إليه بشفقة، وهذا دليل أنّ هؤلاء الناس كانوا يفعلون العيب دون أن يكون لديهم رادع داخلي يمنعهم من فعله. في المحصلة، إنّ الناقد «عبد الله» أولى شخصية ثانوية جداً جلّ اهتمامه، وجعل منها محوراً لهذه الرواية، وهذا كما سنرى، شأنه في دراساته كلّها.



من خلال ما مرّ معنا صار يمكننا أن نتكهن كيف تناول الناقد رواية «القاهرة الجديدة» فلا مناص من أنّ شخصية «عبد المنعم» المتدينة، والثانوية في الرواية، ستأخذ المكان الأول فيها وستليها أهمية

شخصية «علي طه» اليساري لأنها وفقاً لانتمائها ستدخل في حوار مباشر معها. أما شخصية «محجوب عبد الدايم» الرئيسية فإنّ حركتها ستكتسب من هاتين الشخصيتين. ولا يأخذ الناقد على عبد المنعم «الشاب المسلم» سوى فردانيته، وبعده عن العمل الجماعي المنظم(٦١)!! فقد كان أولى لو انتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين وناضل ضمن صفوفها. ونحن، وإن كنّا لا نوافق هذه الرؤية، إلا أنّنا لن نلوم الناقد كثيراً، ذلك أنّنا في الطرف المقابل (الإسقاط الماركسي) سنجد من لا يرى في الرواية سوى «علي طه» اليساري... والمهم أنّ الناقد سيتقاذفنا بإسقاطاته التي ستجيّر كلّ شيء في الرواية لصالح الفكرة التي انطلق منها مسبقاً. بل إنّ تعاطفه مع شخصية علي طه يكمن في أنّه انطلق من مكة ((ولكنه لم يصل إلى موسكو وهذا سرّ أخلاقياته الخاصة(٦٢))). وفي أثناء ردّه على الناقد غالي شكري نلاحظ أنّ هذا الناقد يعلن عليه الحرب لنعته مأمون رضوان بأنّه ذو ثقافة صفراء(٦٣). ويرى أنّ هذا التعبير ((له إيحاء المرض والانحراف والانحصار وضيق الأفق(٦٤))). والواقع أنّ هذا الفهم الخاطئ جعله ينفعل ويخرج عن حدود النقد الأدبي(٦٥). وما نراه هو أنّ الثقافة الصفراء تنتج عن قراءة الكتب الصفراء، ولفظ «الكتب الصفراء» هو كناية تطلق على المخطوطات والكتب القديمة التي يتحوّل فيها لون الورق نتيجة لتقادم الزمن، إلى أصفر، ومن الطبيعي أن تكون كتب التراث عموماً «الديني وغير الديني» كتباً صفراء وفقاً لهذا المفهوم، وهذا بدوره لا يسيء إلى مأمون رضوان ذي الثقافة الدينية المعلنة.

القسم الثاني من هذه الدراسة اتخذ عنوان: «جيل الانقسام الخطير في السكرية» وفيه يركّز الناقد -كما هو متوقع- على شخصيتين رئيسيتين هما شخصية عبد المنعم وأحمد. وقبل أن يستفيض في حديثه يحاول أن يتلمّس العذر لكمال محاولاً إخراجه من دائرة الإلحاد التي استحوذت على تفكيره ردحاً من الزمن(××××). فهو وإن عاش في ظل عقيدتين متناقضتين إلا أنّه ((لم يقتنع بالإلحاد، وظلّ إلى النهاية يبحث عن الحق والخير والجمال متعلقاً بالمطلق(٦٦))). ومع أنّه كان دارساً للفلسفة إلا أنه لم يعشها أو يتفاعل معها، فقد كان مجرّد عارض للآراء، وهذه الآراء كانت متناقضة في كثير من الأحوال ولكنه لم يشعر بغرابة هذا التناقض ((ومعنى ذلك أنّه قد عزل عالمه الخاص الباطني عن عالمه الفكري وإن ادّعى غير ذلك(٦٧))). وأخيراً يرى الناقد أنّ كمال ظلّ في حيّز الكلمة المكتوبة التي لم تتحوّل إلى فعل(٦٨). وهذا الجهد المشكور الذي بذله الناقد لإبقاء كمال مسلماً نقياً لا يلزمنا بقبوله، فإن كان كمال قد عاش في ظلّ عقيدتين متناقضتين فهذا أمر عادي لكلّ فرد يعيش في أصقاع الوطن العربي ذلك أن أفكار «جان جاك روسو» في التربية لم تطبق عندنا، إنّنا نرضع المفهومات الدينية مع الحليب وهذا يعني أنّ كمال عاش عقيدته الدينية وهو صغير، مجبراً، لكنه عاش الأخرى مختاراً، وكان قد وصل إلى مرحلة النضج العقلي الكامل، أمّا أنّه لم يعش فلسفته، ولم تتحوّل كلمته إلى فعل، فهذه وجهة نظر غير دقيقة، برأينا، فعرضه للأفكار المتناقضة إنّما هو دليل ثقافته العالمية، وإيمانه بالحوار، وكلمته قد تحوّلت إلى فعل، برأينا، طالما أنّ اكثر الدراسات قد أجمعت على أن أحمد شوكت هو تطوير فني له(٦٩).

إذا ما عدنا إلى الشخصيتين الرئيسيتين «عبد المنعم، وأحمد» فإنّ الناقد قد نظر إليهما، كما نظر، وكما سينظر، إلى أية شخصية متدينة أو ملحدة في كتابه، وعلى الرغم من أنّ الناقد يحاول إيهامنا بأنّه موضوعي، إلا أنّ تعاطفه مع شخصية عبد المنعم ليس له حدود، فمن ((الناحية الفكرية نجد عبد المنعم أكثر قدرة على الجدل، ويتهم أخاه بإصدار أحكام على أمور لم يعرفها بالقدر الكافي الذي يسمح له بإصدار مثل تلك الأحكام في جرأتها، على حين نجد أن أحمد سادراً في إصدار تلك الأحكام عن الوطنية والإنسانية والعدالة والتطوير وموقف الإنسان بين قوى الوجود، ودوره في صنع المستقبل، وقد يبدو دوره العملي متواضعاً جداً بالنسبة لما يقول(٧٠))). وفي مكان آخر يقول: ((إنّ من المفارقة التي تستحق التأمّل أنّه في الوقت الذي تعلّق فيه مدّعي الماركسية بعلوية صبري ساكنة المعادي الأرستقراطية المترفة، نجد عبد المنعم أكثر واقعية وانسجاماً مع مفهومات بيئته، فيتزوج من ابنة عمّه وخالته..(٧١))). والواضح من سياق الرواية أنّ أحمد لم يتعلق بها، ولو فعل لتكرّر معه ما حصل مع خاله كمال، ولفقد توازنه، ولكنه بمجرّد رفضها له وإظهار ماديتها، شعر بأنّه اقترف خطأ بطلبه إياها، وكان أن تركها على الفور، ولكن الناقد يحاول أن يصل بالقارئ إلى أن يقول دون تفكير: الشخصية الإسلامية هي الشخصية الريادية التي تصلح لكلّ زمان ومكان، وهي المعصومة عن كل خطأ. ولو وضعنا أنفسنا في الطرف النقيض للناقد عبد الله لقلنا إنّ طريقة الزواج التي طلبها عبد المنعم بعد أن ترك المراهقة حين كان يقوم بتقبيلها عند السلم، تدلنا على أن هذه الشخصية وأمثالها لا تطلب من المرأة سوى أن تكون أداة لسدّ الحاجة الجنسية، بغضّ النظر عن أية صفة أخرى. كذلك يعرّج الناقد على زوج عبد المنعم وزوج أحمد ليلة اعتقال الاثنين بقوله: إنّ ((سوسن حماد تظلّ ثابتة الأعصاب ليلة اعتقال زوجها في حين جزعت كريمة زوج عبد المنعم جزعاً شديداً، ولكنها، وهذا مهم جداً، كانت تنتظر وليداً(٧٢))). إنّ في هذه العبارة خير دليل على فوضى الإسقاط وتحامله، وتزييفه لأبسط الحقائق، لأنّه جعل من الجيد سيئاً والسيئ جيداً. أليس من الطبيعي ألا تجزع «سوسن حماد» لاعتقال أحمد، وهي الإنسانة الواعية، المثقفة، المتفهمة لطبيعة عملها وعمل زوجها السياسي، إنّ أي زوجين يعملان ضدّ السلطة مصيرهما، أو مصير أحدهما، السجن لا محالة، هذا إن لم تصل الأمور حدّ التصفية الجسدية، إنهما يتوقعان هذه النهاية كلّ يوم، يتوقعانها عن رضى لأنهما مقتنعان بما يفعلان، وبخاصة أنّ عملهما السياسي هذا، لم يكن نتيجة لنزوة. أمّا «كريمة» زوج عبد المنعم التي لا تفهم من الدنيا سوى تلبية حاجات زوجها «الرجل الشرقي صنو الإله» فطبيعي أن تجزع على زوجها هذا الجزع، وما يهمنا بعد هذا، هو أنّ الناقد يرى في عبد المنعم الذي تنتظر زوجه مولوداً، رجلاً قابلاً للإخصاب، قابلاً للاستمرار(٧٣). ولا نشك في أنّ هذا الرأي الذكي يسير في الرواية خطوات لصالح النقّاد المتدينين. ولم نرَ ناقداً ماركسياً قد ردّ عليه، ونحن لا نريد أن نصادره، أو نبطل مفعوله، إلا أنّنا نرى أنّ فهم الموضوع بهذه الطريقة هو فهم تقليدي بشكل عام، ويمكننا أن نقلب الموازين لنبيّن جهل التيار الديني الذي يمثله عبد المنعم أمام التيار الماركسي الذي يمثّله أحمد (في هذه القضية تحديداً)، فكما أسلفنا: إنّ أحمد وزوجه يعملان ضدّ السلطة ومن الناحية المنطقية لا بدّ أنهما سيبتعدان عن الإنجاب حتى لا يعرضا طفلهما لعذاب فقدان الأب أو الأم أو الاثنين معاً، وبالتالي يعيش هذا الطفل طفولة مشوّهة وغير تامة. ولذلك، فإنهما يستعملان ما يقدّمه لهما العلم من تقنيات منع الحمل بكلّ بساطة. أما المتدينون المتزمتون كعبد المنعم في الرواية، فهم يرون في هذا الأمر تدخلا مباشرا في شؤون الله وإرادته، وهذا من المحرمات، ولهذا فإنّ أكثر حالات الزواج حالة حمل بعد شهر على الأكثر. وهذا ما حصل لزوج عبد المنعم، وكما أشرنا سابقاً، إنّنا لا نلغي الرأي الأول ولكن من حقنا أيضاً، إثبات رأينا. إنّ الناقد في دراسته هاتين الشخصيتين يصل إلى النتيجة التالية، إنّ أحمد قد انتهى ((إلى عبارات وشعارات لا تجدي شيئاً، وانتهى عبد المنعم إلى تقويم نفسه وسلوكه بصورة تدعو للإعجاب، وهو المخصب والآخر عقيم فهو الأكثر قبولا للاستمرار(٧٤))). ولذلك فهو ((إحدى التكهنات الكبيرة للمؤلف، ومحاولة رسم صورة المستقبل بشتى احتمالاته وتوقعاته، عبد المنعم شخصية تثير الإعجاب حقاً، إذ يتمتع بوجود حقيقي، وهو أقرب لمعاناة الكمّ الأكبر من شباب جيله الذي يجد نفسه في موضع الاضطراب -وربّما

التـنـاقـض...(٧٥))). هـكـذا نظر النـاقـد لأهـم شـخـصـيـتـين مـن شخصيات «السـكـريـة» (الجـزء الثالث من الثلاثية) وكما رأينا، فإنّ تناوله لعبد المنعم يشبه إلى حدّ كبير تناوله لمأمون رضـوان، ومن قبله رضوان الحسيني.

قبل المضي مع هذا الناقد نحبّ أن نشير إلى أنّ النقد الإيديولوجي بشكل عـام ليس إسقـاطـاً دائـمـاً، وهذا يعود إلى النص الأدبي نفسه، فالعمل الأدبي لا بدّ أن يقول شيئاً سواء أكـان سياسياً أم اجتماعياً أم دينياً أم نفسياً... والعمل الذي يعيش ضمن فراغه فقط هو عمل خال من قيمته الأدبية نفسها. وهنا يبدو النقد الذي ينطلق من النص الأدبـي نفسه شيئاً إيجابياً طالما أنّـه نـاتج مـن قـوانينـه الـداخـلـيـة. وكـمـثـال عـلـى هـذا الـقـول سنقف عند دراسة للدكتور موعد تناول فيها رواية «الـسـراب» والـدراسـة وإن كـانـت تنضوي تحت عنوان: «الدين والعصر في روايات نجيب محفوظ(٧٦)» إلا أنّها ترتكز بوضوح على العلاقات الداخلية الموجودة في هذه الرواية.

بعد أن يستعرض الدكتور «موعد» آراء النقّاد في هذه الرواية يقول: ((ولا شك أنّ العنصر النفسي هو العنصر السائد في الرواية، وعلى ضوء المنهج النفسي يمكن أن نفهم جوانب كثيرة وهامة من الرواية، ولكن الاكتفاء بهذا المنهج وعزل الرواية عن إطارها الاجتماعي والسياسي فيه طمس للجوانب الأخرى فيها. فالكشف عن العامل الديني الواضح في شخصية كامل -بطل الـروايـة- وفق المحور الـذي ارتضيناه في قراءة أعمال نجيب محفوظ: الدين والعصر وتأويلهما تأويلاً رمزياً، يضيف إليها أبعاداً جديدة تشكّلها في منهج الكاتب وخط سير تطوّره الفني(٧٧))). يعتمد الدكتور موعد فـي دراسـتـه هـذه عـلـى قطبين رئيسيين الأول هـو شخصية الأم لأنّـهـا فـي رأيـه ((ليست من أنجبت كامل فحسب، وإنّما منحته كذلك المفهوم الكلّي للعالم، والقيم، وحدّدت له إطار سلوكه وتصرفاته، ولذلك لا ضير أن نرى فيها مصر الإسلامية التي هجرت زوجها التركي «رؤبة لاظ» والذي كان سبباً في شلّ إمكاناتها على العطاء وفي حصرها وحذرها من الرجل ومن العالم الخارجي ومن الآخرين، ممّا ترك أعمق الآثار في نفس كامل. لقد أرضعته الدين والخرافة والخوف والعجز(٧٨))). أمّا الثاني فهو «رباب» زوجه، وقد جعلها الناقد ممثّلة للقيم الجديدة الوافدة، بينما مثّلت أمه القيم القديمة الثابتة، ويصبح سـرّ مـأسـاتـه ((أنّـه لـم يستطع أن يوفّق بين الطرفين، وأنّ تربيته في ظلّ القيم القديمة أعاقته عن التفاعل بنجاح مع



القيم الجديدة فكان «العجز»(٧٩))). أمّا قريب رباب: الطبيب النفسي الذي تعلّم في إنكلترة فإنّه يشكّل نموذجاً أو رمزاً للذين تشبّعوا بالقيم الغربية(٨٠). وفي ضوء هذا تغدو العلاقة غير الشرعية بين الطبيب ورباب التي تؤدي إلى موتها نتيجة لعملية الإجـهـاض الـتـي قـام بـهـا الطبيب نفسه لحملها منه دليلاً على (أنّ القيم الحديثة غـيـر قـادرة وحـدهـا أن تـرسـم مستقبل مصر(٨١))). هناك شيء واحد نأخذه على هذه الدراسة وهو حديثه عن الخمر، فيرى الدكتور أنّ كامل لا يستطيع الانتصار على عجزه، وممارسة حياته الجنسية كاملة إلا حين يلجأ إليه(٨٢). وهـذا الكلام سليم ولكن الدكتور موعد عندما يريد التفسير فإنّه يجعل له معنى دينياً إذ إنّـه ((يعني الانحراف عن الدين على اعتبار الخمر محرّماً، فقد كان الخمر السبب في طلاق الأم وتشتت الأسـرة فـالأب «رؤبـة لاظ» والد كامل كان سكيراً، وقد يشير هذا إلى انحراف الأتراك عن الدين ممّا أدّى إلى تمزّق الدولة الإسلامية(٨٣))). والذي نراه أنّ من حق القارئ ألا يقبل هذا الكلام، ذلك

النقد الأيديولوجي بشكل عـام ليس إسقاطاً دائماً، وهذا يعود إلى النص الأدبي نفسه الذي لا بد أن يقول شيئاً سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم دينياً

أنّ الدكتور موعد يوحي له بتقديم تفسير نقدي يربط الشق الأول من الكلام، وهو أنّ كامل لا يستطيع التغلّب على عجزه إلا بالخمر، بالشق الثاني، وهو إعطاء الخمر معنى دينياً. فما علاقة الوالد أو انحراف الأتـراك عن الـدولـة الإسلامية فـي هـذا الأمر؟ إنّ الناقد لم يعط تعليلاً يربط شقي المعادلة، ولا نظن أنّ باستطاعته أن يفعل ذلك، وما نظنه، هو أنّ الخمر لا يحمل هنا هذا المعنى، وتاريخياً، الخمر موجود عند العرب -حتى في عصور ما بعد الإسلام- على الرغم من تحريمه دينياً، وما القوة الفجائية التي تتولّد عند كامل من جراء تناول الخمر إلا أن الخمر نفسه يستطيع أن يكسر الحاجز النفسي بين كمال وزوجه، لأنّه ينقله ببساطة من حالة إلى حالة.

نعود إلى الناقد «عبد الله» لنراه في فصله الـسـادس يتناول بـالـدرس كـلاً من «اللص والكلاب والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار». وبعد أن يستثني رواية «الطريق» يضع هذه الروايات ضمن خط فكري واحد، فهل سينهج النهج الذي اتبعه منذ بداية دراسته، أم أنّ طريقة الدراسة ستتغيّر؟

فـي «الـلـص والـكـلاب» يـبـدأ الـنـاقـد بـالإشارة إلـى أنّ هـذه الـروايـة ناتجة عن حادثة حقيقية، ولكن هذه الإشارة لا تقدّم للدراسة أية فائدة، إذ لا يوجد ربط من أي نوع، بين الرواية وبين الحادثة الحقيقية. وهو -على غير ما رأى أكثر النقّاد- لا يرى في سعيد مهران سوى لص كوّن عصابة فسطا ونهب لمجرّد السطو والنهب، وليس لتوزيع ما يكسبه من هذا السلب على المحتاجين(٨٤). ولذلك فهو لا يوافق غالي شكري الذي يرى ((أنّ مهران قد فشل لأنّه يمثّل الثائر الفرد، فهو لم يكن فرداً... لكنه كان منحرفاً، لم يكن ذا هدف بنائي، صنعه الحقد، وأودى به الحقد أيضاً(٨٥))). والـواقـع أن تـنـاول «سـعـيـد مـهـران» بطل الرواية كان عبر هذا الرأي فقط، وبقية الـدراسـة اتجـهـت إلـى شـخـصـيـتـين هما «الشيخ الجنيدي، ونور» والشيخ الجنيدي عند الناقد يمثّل الجانب الروحي المباشر فـي هـذه الـروايـة، ولأنـه خـشـي أن يكون الـقـصـد مـن هـذه الـشـخـصـيـة هـو إبـراز عجز الشخصية الدينية (ماثلة في المنهج الصوفي الذي يمثّله الجنيدي) عن معالجة الواقع، فإنّه سرعان ما يقول: إنّ ((الإسلام ليس تصوّفاً، وإنّمـا عمل وسعي، وليس تطهّراً مترفّعاً ينفي الخطاة... الإسلام لا يعرف هذا الأسلوب في معالجة الخطاة، بل قبل الحوار دائماً وفتح باب التوبة مهما تعدّدت الـذنـوب(٨٦))). وهكذا نراه يعود للأسلوب السابق فيضع الاحتمالات، ويجيب عنها. أمّا «نور» فهي رمز الحب المفقود عنده(٨٧)، ولم يضف الناقد إلى هذا الرأي شيئاً يستحق الذكر.



في رواية «الشحاذ» يركّز على قضية «خـواء الـروح» التـي عـانـى منـها «عمـر الحمـزاوي» ويرى أنّ الذي كان سبباً في ضياعه هو لجوؤه إلى التصرف الفكري، ولو أحسن الاختيار لكان قد لجأ إلى ما اسماه بـ «التصوّف الاجتماعي» وعندها ((يصـيـر الـفـكـر فـي عـنـاق مـع الإنـسـان وتمهيد طريقه إلى الله...(٨٨))).

وفي «ثرثرة فوق النيل» يتابع ما بدأه مـركـزاً عـلـى الـخـواء الـروحـي «لقطيع الـشـحـاذيـن» هـذه المـرّة، إضـافـة إلـى عـزل المثقفين عن تيار العمل السياسي والـقـيـادي، وإشعارهم بأنّهم زائـدون عن الحاجة. ويرى أنّ المشكلة التي وقع فيها أهل العوّامة هي أنّهم يريدون الحياة بينما كان من الواجب عليهم البحث عمّا أسماه بـ«إرادة الإنسان»(٨٩). وواضح من السياق أنّ الناقد يحاول أن يصل في النهاية إلى المغزى الروحي ذي الطابع الديني الذي ينادي به بإلحاح في كلّ رواية(٩٠).

في «مـيـرامـار» يستعرض الـنـاقـد هـذه الرواية، ويحاول أن يبيّن للقارئ عدم تعارض الإسـلام مع الـفـن(٩١). وقد استوحى ما قاله من الوضع الـذي انتهى إليه «عامر وجدي» بعد أن كان طالباً أزهرياً وارتكب «حـمـاقـة الـفـن» فكان الطرد والحرمان. ومـا يلفت الانتباه، ويدعـو إلـى العجب -وهنا عودة إلى النقد المهرّب- قوله دون مناسبة: ((إنّ التعزي بقراءة سورة الرحمن هو الإطار النبيل، ومنبع الضوء الهائل في الرواية، ومع «الرحمن» يرد ذكر فرعون الـذي عـلا في الأرض وكيف قصمه الله. فالتاريخ الإنساني قسمة بين الخير الأكبر وقوى الشر -وهذا قول سننتهي إليه: أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش-(٩٢))). ولا نظن أنّ قارئ الكتاب سيفاجأ لدى وصوله إلـى هـذا الـرأي: فالكتاب كلّه -كما مرّ معنا- منسوج من آراء كهذه، والناقد، بعد أن أثبت قناعاته الدينية تناول شخصيات الرواية بشكل سريع لا يتجاوز الصفحتين. أمّا بالنسبة إلى «زهرة» فلم يزد أن جعلها -كما فعل أغلب النقّاد- رمزا لمصر(٩٣). ومـصـر هـذه هـي التي حفظت عواطفها لـثـورة ١٩١٩ ممثلة فـي شـخـص «عـامـر وجدي(٩٤)».



وفي الختام يرى الناقد أنّ الروحية في هذه الأعمال على المستوى الفني الخالص يكمن في الاتجـاه إلـى الـرمـزيـة حيث إنّ الاتجاه إليها ((عـلامـة نـزوع أصيل إلى الروحية، فقد ازدهر المذهب الرمزي في رعاية التصوّف ونشاط علم النفس حول العقل الباطن واللاشعور، وإيثار غير المحدّد واللانهائي على المحدّد والمحدود(٩٥))). ويتضح لنا من سياق هذا الكلام أنّ الناقد قد ربط بين كلّ من الرمزية والروحية والصوفية، وهذا ما لا نراه مناسباً، فمن المعروف أنّ المذهب الرمزي ذو نشأة غربية، فأين التصوّف عند الغربيين(xxxxx).

هـذا مجمل كتاب الناقد محمد حسن عبد الله، باستثناء ثلاث دراسات تركناها عمداً، لأنّها امتدادات حقيقية لما مرّ معنا، وليس فيها جديد. وقبل الإقفال على ما أسميناه بالإسقاط الديني، ممثلاً بهذا الكتاب، لا بدّ لنا من وقفة على رواية مهمة جداً هي رواية «أولاد حارتنا».

كانت هذه الرواية سبباً مباشراً في عدة أمور؛ فقد كانت سبباً في حصول الروائي على جائزة «نوبل» للآداب. وكانت السبب في فتح صفحة جديدة مع الماركسيين الذين رأوا فيها صرخة جديدة لـ «نيتشه» بإماتته الإله عربياً هذه المرة. وكانت سبباً مباشراً أدّى إلـى نقـمـة الأصـولـيـين الأزهـريـين، واتهاماتهم إياه بالكفر الصريح، على نحو يذكّرنا بما حصل لـ «طه حسين» في كتابه «في الشعر الجاهلي» سابقاً وما حصل لـ «سلمان رشدي» في «الآيات الشيطانية» لاحقاً. وأخيراً كانت هـذه الـروايـة سبباً في ظهور عدد من الدراسات التي حاولت جاهدة إخراج الروائي من حيّز الكفر إلى حيّز الإيمان، وهذا ما سنراه عبر استعراض سريع لأهم الآراء التي ركّزت عليها.

أول ما يثبته الناقد «محمد حسن عبد الله» مخالفته لصاحب المنتمي الذي يرى في العلم امتداداً واستمراراً لرسالة الأديان لأنّ العلم ليس بديلاً للدين (فالأديان بالنسبة للإنسان ليست مرحلة، وإنّما هي حقيقية الإنسان وجوهره(٩٦))). ولن نخوض كثيراً في مناقشة هذه الفكرة، لأنّها لن تحسم أبداً. وخلاصة ما يراه الناقد أنّ المشكلة في هذه الرواية هي مشكلة فنية في الأساس فإذا ((ما توصلنا إلى فهم مشترك للقضايا الفنية التي داعبها الالتباس والقلق، سنجد أنّ «أولاد حارتنا» دفاع حار عن القيم الدينية السامية، وملحمة بطولة لنبي الإسلام وما رسخ في الضمير الإسلامي من معان تجاوزت قدرات عصره(٩٧))). ولعلّ «زرع» هـذا الـرأي بشكل مسبق، يعرّفنا أنّ غاية الناقد ما زالت تنحصر في التماس الأعذار وتسويغ الأمور بطريقة تجعل من نجيب محفوظ كاتب الإسلامية والروحية. وهذا يذكّرنا بقول عبد الحميد الكشك الذي يثبت جواب نجيب محفوظ عندما سأله أحدهم عن الشخصية التي يجلّها، بأنّها شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ثم يتابع: ((كان يمكن أن نطل على العالم بوجه مصري عربي مسلم متفوق، ولكننا آثرنا بتخلفنا يساراً أو يميناً أن نستنزف جهد الشيخ في الدفاع عن نفسه، وعروبته ودينـه(٩٨))). ويذكّرنا أيضاً بالرأي النقيض الذي يقول: ((أوجه الرواية المتعدّدة تستخدم فقط ضد الدين أو البشرية، ولكن ليس أبداً ضد سلاطين العصر والأوان، ولذلك وجهت باستقبال حافل ومرحّب في عودتها إلـى الأضـواء بعد نسيان دام ثلاثين سنـة(٩٩))). ولو عدنا إلى الناقد «عبد الله» لوجدناه يرى

أنّ الـتـوازن والانسـجـام بـين الشخصية والموقف والحدث، كل ذلك قد تحقق في هـذه الـروايـة بشكل مثير على الرغم من امـتـداد العمل إلـى خمس مئة وخمسين صفحة(١٠٠). وهـذا التوازن ما كان ليتم لولا اعتماد الرواية على القرآن الكريم، وكونه المصدر الأساسي لها(١٠١). بل إنّ ((وجهة النظر القرآنية هي محل الرعاية فـيـهـا، عـبـر المـسـافـة الـزمـنـيـة الـشـاسـعـة بين أدهـم وقـاسـم(١٠٢))). وغاية الناقد الـوصـول إلـى أنّ الحوار والنسق العام للألفاظ ذاتها مستوحى من القرآن(١٠٣). ولـكـن نجيب محـفـوظ فـي رأي الـنـاقـد اهتم بالجوهر فقط، أي أنّه حرص على البناء الفكري والنفسي للشخصية، وترك لها حرية الحركة، ويضرب كمثال حادثة إغـراق «جـبـل» لـفـتـوات الحـارة، فيقول: ((فحادث الغرق الجماعي لرجال فرعون قد اختزل ليصير قتلاً وغرقاً في حفرة بين مساكن الربع، فهناك، تخلف الشكل أو اختلف، ولـكـن جـوهـر الحـادثـة، وهـو إغراق الظالم وانتصار المظلوم قد تحقق كما هو في ذهن القارئ كصورة مجرّدة، لا كحادثة واقعية(١٠٤))). ونحن لا ننظر إلى هذا الكلام إلا أنّه محاولة تلفيق غير ناجحة، لأنّ نجيب محفوظ لو أراد فعلاً عدم سرد الحادثة نفسها والاكتفاء بهلاك الظالم وانتصار المظلوم، ولو أنّه ترك حقاً للشخصية الروائية حرية الحركة بعيداً عن مجريات الحادثة التاريخية، لما جعل الفتوّات يقتلون بهذه الطريقة «الممسوخة»، ولكان هناك أكثر من تخريج فني يستطيع «جبل» بوساطته التغلب على خصومه. ولو كانت هذه الحادثة هي الوحيدة في الرواية لكان كلام الناقد مقبولاً، ولكن الرواية من أولها إلى آخرها مسبوكة وفقاً لتاريخ الأديـان بـدءاً مـن طـرد إدريـس (إبليس) وانتهاء بسيرة قاسم (محمد، صلى الله عليه وسلم). وعلى الرغم من هذا التطابق، يرى الناقد أنّ المشكلة في القارئ الذي لا يدخل إلى الرواية فارغ الذهن، يقول: ((إنّ مـن حـق الـكـاتـب عـلـيـنـا أن نـقـرأه متحررين من محاولة التنظير المستمر ما دام الكاتب نفسه لم يلجأ إلـى المطابقة المطلقة في الرمز، واكتفى بالمعنى المجرّد أو المغزى الـعـام(١٠٥))). فهل هذا الكلام مقبول؟ ومع هذا فإنّنا نزعم أنّ المطابقة في «أولاد حارتنا» شبه مطلقة، والقارئ الذي يضع باعتباره صورة «موسى» عليه السـلام وهـو يـقـرأ «جـبـل» لـيـس مـذنـبـاً، فبدءاً من دلالة الاسم، وانتهاءً بأحداث هذا الفصل، جبل يساوي موسى ولا شيء آخر. والمدهش أنّ الناقد نفسه في أثناء حديثه عن هذه الرواية، لا يقرأها متحرراً من سياق الحادثة التاريخية؛ ففي قصة «جبل» يـقـول: ((فهل تختلف قصة جبل وآل حمدان في جوهرها عن قصة موسى عليه السلام ونبي إسرائيل كما وردت في

القرآن الكريم بالذات(١٠٦))).
ولا نظن أنّ الناقد يوهمنا حين يضع كلمة «في جوهرها». وعندما يتحدّث الناقد عن رفاعة يقول: ((وولد رفاعة في الغربة: «فميلاده غريب» وقال القرآن عن مريم: «فانتبذت به مكاناً قصياً»(١٠٧))). أليس هذا الكلام دليلاً على أنّ الناقد يناقض نفسه؟ نحن بطبيعة الحال لا نلومه، فالرواية هي التي تحيله هذه الإحالات التاريخية، ولومنا يقع فقط على مطالبته القارئ الدخول إلى الرواية ناسياً أية إحالة تاريخية يوحيها سياقها. ولدى متابعة دراسته لهذه الرواية يصل إلى رأي غريب خالف فيه النقّاد جميعاً، فهو يرفض أن يكون «عرفة» رمزاً وممثلاً للعلم وعصره، وهو لا يرى فيه أكثر من محاولة أخرى وعن طريق بشري خالص تهدف إلى تحقيق دعوة زعماء الحارة الإصلاحيين(١٠٨). بل إنّ موت «الجبلاوي» هو الكارثة الحقيقية التي أدّت إليها محاولات عرفة، وستظل الحارة على حالها ما لم يعد عرفة في زي جديد قوامه الاعتراف الحق بالجبلاوي(١٠٩). وبعبارة أخرى ((العلم المؤمن هو المطلوب(١١٠))). وهكذا يصل الناقد إلى أنّ هذه الرواية هي واحدة من الروايات التي كرّمت الأديان وبخاصة الدين الإسلامي الذي اعترف بقيمة العلم، وهذه الرواية قد أدانت العلم وحده بدليل عدم نجاح عرفة الذي حفر قبره بيده. وهذا الرأي لا ينفي بقية الآراء، فلو نجح عرفة في مسعاه لكان قد أحق الحق دون حاجة إلى رسالات الجبلاوي، ولكن نجيب محفوظ أراد أن يقول إنّ العلم سلاح ذو حدين، وإذا لم يوجه باتجاه خير الإنسان كان شره أكثر من خيره. وثمة فكرة لم ينتبه إليها أحد من النقّاد الذين عالجوا فكرة «الجبلاوي» فأكثرهم زعم بأنّه الله مع أنّ سياق الرواية يظهره بأنه قضى على بقية الفتوات، وفرض نفوذه بشيء غير قليل من الغطرسة، ولذلك، فإنّ التأويل بهذا الشكل «الفجّ» غير مقبول، ونرى أنّ الجبلاوي هو رمز لـ «فكرة الإله» أي رمز للكمال والقوة المطلقة، وهذا الكمال وهذه القوة قد حلّت في عقول الآخرين من أهل الحارة، فقطعه للطرق لم يكن مادياً، وإنّما هو غزو لعقول الناس.

ثمة وجهة نظر أخرى في هذه الرواية عبر كتاب «أولاد حارتنا فيها قولان» الذي خصّه صاحبه للدفاع عن هذه الرواية، وعن مؤلفها، سنقف عنده لنتأكد من النتائج التي استخلصناها من دراستنا لهذا القسم. والناقد في البدء يرى أنّ روايات نجيب محفوظ مصرية، عربية، إسلامية، لا تخطئها العين البصيرة ولا الذوق السليم(١١١). والناقد يشجب كل



من أدان الرواية بقوله: ((... وبينما رفع اليسار المشبوه قميص نجيب محفوظ وهو في الحقيقة يهدف إلى الدفاع عن «سلمان رشدي»، جاء اليمين المشبوه يلعن رشدي وهو يقصد نجيب محفوظ(١١٢))). ثم يقف عند ما أسماه بمؤامرة اليسار ليصل إلى الرواية فيقول مبتدئاً بالجبلاوي إنّه كما ((قدّمه أديبنا هو رجل يسعى على قدمين، ويلبس جلباباً، ويبني لنفسه بيتاً يحتمي فيه من الخوف والوحشة وقطّاع الطرق... وهو اتخذ أكثر من صاحبة وأكثر من ولد ... وسبحان ربّنا الذي لم يتخذ صاحبة ولا ولد(١١٣))). وفي دفاعه عن نجيب محفوظ الذي لم يرد بشخصية الجبلاوي الله، يقول: ((بل استمع لابن الجبلاوي - هذا الإله المزعوم يصرخ في أخيه «اخرس يابن الكلب»...)). ويهدّد أباه الجبلاوي: ((سأهبك حفيداً من الزنا تقرّ به عينك))... وبيت الجبلاوي بشهادة الجبلاوي نفسه ((يحتقر المساكين)) والجبلاوي يخاطب ابنه أدهم فيقول: ((أجب يا وضيع)) وجبلاوي حارتنا يحلف بالطلاق وفي النهاية يموت.. (ثم يقول)... كيف يخطر بعقل مسلم أنّ المؤلف يقصد الله سبحانه وتعالى... ما مبرّر توقيف نجيب محفوظ بتهمة العيب في الذات الإلهية(١١٤))). لا بدّ أنّ القارئ يدرك أنّ الآلية التي يستعملها الناقد الكشك تشبه إلى درجة كبيرة تلك التي استعملها الناقد «عبد الله»، ولكن الناقد الكشك يسلّط الضوء على ما يسمّى «بالروايات الإسرائيلية» ومدى خطورتها على الفكر الإسلامي، ويبيّن أنّ كلمة «إسرائيليات» أصبحت تعني في القاموس الإسلامي: التلفيقات، الأساطير، الروايات المدسوسة والخاطئة المحرفة للحقيقة الإلهية..(١١٥). ولذلك يكرّر ما قاله سابقاً: ((إن كان الجبلاوي هو الله في رمز نجيب محفوظ، فلماذا جعله والداً لخمسة أبناء، ولماذا يتزوج رفاعة ويقتل إن كان الحديث عن مسيح القرآن الذي ما صلبوه وما قتلوه؟ نجيب محفوظ لم يفعل أكثر من مبيّض «حارتنا» الذي رسم صورة للجبلاوي على حائط المقهى أو الغرزة على مثال ما يرد من أوصافه في الحكايات، الحكايات الإسرائيلية بالطبع، فليس في الإسلام حكايات ولا أوصاف لله يمكن أن ترسم بالفرشاة(١١٦))). بل إنّ الناقد يتحوّل إلى واعظ ديني حين يقول: ((عندما يرمز الفنان لا يجوز لنا أن نفتش عن قلبه، أو نتهمه بما لم يقل أو يصرح(١١٧))). ومن هنا، فإنّ استعمال نجيب محفوظ موضوعات كهذه ليس جرماً، فما ((أكثر الذين اعتبروا حكايات التوراة -الإسرائيليات- «فولكلوراً» يشكّل مادة خاماً عالجوها فنياً في تصوّر جديد وإبداع جيد، ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء أعاد صياغة تلك الحكاية... وصحيح أنّ نجيب محفوظ أبدع وأغرب وأطرب فهل هذه جريمة؟(١١٨))). وفي نهاية الكتاب يقول: ((فيا من أسأتم الظن بالله حتى تلتمسوه في الجبلاوي! استغفروا الله ربكم، وتوبوا إليه... ويا من ظلمتم فخر جيلنا وعبقري أمتنا، اعتذروا إليه وسامحوا تفوهه... أما عن مشبوهي اليسار فأقول لهم: خاب سعيكم، ولن تدركوا ما تبغون، حضارتنا فوق مستوى إدراككم فضلاً عن نقدكم(١١٩))). ولا ينسى في النهاية أن يختتم «وعظه» بقوله: ((أقول قولي هذا وأستغفر الله العظيم لي ولكم، إنّه حليم توّاب(١٢٠))). لعلّ هذه المقبوسات -على طولها- من الأمور التي يحسن عدم التعليق عليها، ولعلّها خير دليل على «انزياح» النقد الأدبي عن وجهته الحقيقية.



لا يسعنا في هذا القسم «الإسقاط الديني» إلا أن نجمل ما رأيناه من مآخذ بعبارات قليلة ما أمكن، وذلك من خلال الكتاب الذي اعتمدناه بشكل رئيسي، وقبل أن نجمل هذه المآخذ لا بدّ من الوقوف عند أمرين رأيناهما عند الناقد محمد حسن عبد الله هما:

١- من النادر أن يشير إلى المصدر الذي استقى منه آراءه.

٢- الحوار عنده يخرج في كثير من الأحيان عن حدود اللياقة، وبخاصة عندما يناقش ناقداً «مسيحياً» كجورج طرابيشي أو غالي شكري، فهو ينعتهما بعدم الدراية، وعدم الفهم، بل إنّه يقول: ((ولكن المنتمي المسيحي غالي شكري(١٢١))). والعبارة نفسها تشعر القارئ أنّ فيها شيئاً من الازدراء والطائفية التي لا تقبل في هذا العصر. أما ما رأيناه واضحاً في كلّ ما مرّ معنا فيمكن إجماله بما يلي:

١- هذا النوع من النقد يتعامل مع الرواية من خلال الموضوع الديني، ولو كان

ثمة موضوعات أكثر أهمية، أي أنّ ما يهمه هو الشخصية الدينية التي يتعاطف الناقد معها تعاطفاً مطلقاً، والشخصية التي لها علاقة مباشرة معها «الملحدة والضّالة..» ولو أدّى الأمر إلى إهمال نصف العمل.

٢- وجود الشخصية المؤمنة دليل توازن وقوة في الرواية، لأنّ لها دور الردّ على الشخصيات الملحدة، مع ملاحظة مهمة هي: إن لم تكن هناك سوى شخصية ملحدة سقطت الرواية، وقام الناقد نفسه بالردّ عليها وهذا ما لاحظناه في «خان الخليلي».

ج- الشخصية الدينية -مهما كانت ثانوية- هي الشخصية الرئيسية عند الناقد.

٨-اللغة النقدية أقرب ما تكون إلى الوعظ والإرشاد والتنبيه، وحتى الكلمات المستعملة -نقدياً- تدور في فلك المعجم الأولي الديني. وما أكثر ورود الكلمات مثل: ((منافقون، مأجورون، فتوى، مؤامرة اليسار، الزيغ، الإباحية، ...)) إلخ.

هـ أخيراً، يهمل الإسقاط الديني أهم واجب على النقد الأدبي، وهو النظر إلى فنيات الرواية، التي لولاها، ما دخلت الرواية أصلاً هذا الجنس الأدبي.

---

* كاتب من سوريا

الهوامش:

(١) التحليلة والتفكيك، ٧٥، وهذا التعريف من إيحاء مدارس النقد الأدبي عامة، وقد نبّاه «تودوروف»، انظر: البنيوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة: حنا عبود، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص ١٦٢. ويبيّن تودوروف أن بعض أنواع النقد السيكولوجي (كالنقد الفرويدي)، والنقد السوسيولوجي (كالنقد الماركسي) تقدم لنا أمثلة عن الإسقاط النقدي.

(٢) علم النفس التحليلي، ك.غ. يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، ط١ - اللاذقية: دار الحوار، ١٩٨٥، ٣٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ٣٨٩.

(٤) انظر: النقد والحرية، خلدون الشمعة، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٧، ٧٦.

(٥) انظر: اتجاهات نقد الشعر في الثمانينيات، نعيم اليافي، الأسبوع الأدبي، العدد ٢٦٠، ص٣.

(٦) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط١- بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩، ص ٨.

(٧) المغامرة النقدية، نعيم اليافي، المعرفة، العدد ٣٤٧، ٨٨.

(٨) نقاد نجيب محفوظ، فصول، م١، ص٣، ١٩٨١، ١٧٢.

(٩) المصدر نفسه، ١٧٢.

(١٠) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان كابانس، ترجمة: عهد عكام، ط١ - دمشق: دار الفكر، ١٩٨٢، ٨٧.

(١١) نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة: سامي سويدان، ط١ - بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦، ٨.

(١٢) الخطاب الشعري الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الكرمل، العدد ١٧، ١٥٧.

(١٣) تاريخ الرواية الحديثة، ألبيريس، ترجمة: جورج سالم، ط٢ - بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢، ٦.

(١٤) انظر نقاد نجيب محفوظ، فصول م١، ع٣، ١٧٥-١٧٦.

- نجيب محفوظ سياسياً من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٦٧، إبراهيم عامر، الهلال، فبراير، ١٩٧٠، ٦٢-٦٣.
- الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ، فؤاد دوارة، المصدر نفسه، ١٠٠-١٠٩.
- تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ، جلال السيد، الكاتب، يناير ١٩٦٣، ٧٠-٧٩.
- أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف، غنيمي هلال، المصدر نفسه، ٢٤-٣١.
- مع الغناء والمغنين في ... كمال النجمي، الهلال، فبراير، ٧٠، ١٢٨-١٣٥.

(١٥) في الثقافة المصرية، عبد العظيم أنيس، محمود أمين العالم، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥، ١٦٦.

(١٦) انظر مقال أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير ١٩٦٦.

(١٧) انظر: الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ، عبد المنعم صبحي، الكاتب، يناير، ١٩٦٣، ٦٤.

(١٨) انظر: الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ، صبري حافظ، الآداب، نوفمبر، ١٩٦٣، ١٩-٢٠.

(١٩) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، جورج طرابيشي، ط٣- بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٨، ٥٢.

(٢٠) المصدر نفسه، ١١١.

(٢١) بين الوفد والماركسية، رجاء النقاش، الهلال، فبراير، ١٩٧٠، ٤٠.

(٢٢) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٤٥٠.

(٢٣) نقاد نجيب محفوظ، فصول، م١، ع٣، ١٩٨١، ١٧٦.

(٢٤) المصدر نفسه، ١٧٦.

(٢٥) الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، محمود موعد، الهدف، العدد ٩٣٤، ص ٤٦. نشر الدكتور موعد هذا المقال في خمسة أقسام، وهو عبارة عن تلخيص الأطروحة الدكتوراه التي حملت العنوان نفسه.

(٢٦) المصدر نفسه، العدد ٩٤٢، ٦٠.

(٢٧) المصدر نفسه، العدد ٩٤٢، ٦٠.

(٢٨) الحقيقة الغائبة وراء فوز نجيب محفوظ بالجائزة، ١١٣.

(٢٩) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٩.

(٣٠) انظر: المصدر نفسه، ٢٩، ٦٩، ٧٢.

(٣١) المصدر نفسه، ٣١.

(٣٢) المصدر نفسه، ٣٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ٣٧.

(٣٤) المصدر نفسه، ٣٧.

(٣٥) المصدر نفسه، ٤٤.

(٣٦) انظر: المصدر نفسه، ٤٤-٤٥.

(٣٧) المصدر نفسه، ٤٤.

(٣٨) المصدر نفسه، ٤٤.

(٣٩) المصدر نفسه، ٤٨.

(٤٠) المصدر نفسه، ٥٧.

(٤١) المصدر نفسه، ٦٥. يشير الناقد في أكثر من موضع إلى أن نجيب محفوظ كاتب تحليلي، انظر: ١٤١.

(٤٢) انظر: المصدر نفسه، ٨١.

(٤٣) انظر: المصدر نفسه، ٨٣.

(٤٤) انظر: المصدر نفسه، ٨٤-٨٦.

(٤٥) خان الخليلي.

(٤٦) المصدر نفسه، ٨٩.

(٤٧) انظر: المصدر نفسه، ٨٧-٨٨.

(٤٨) انظر: المصدر نفسه، ٩٣.

(٤٩) المصدر نفسه، ٩٦.

(٥٠) المصدر نفسه، ١٠١.

(٥١) انظر: المصدر نفسه، ١٠٤.

(٥٢) انظر: المصدر نفسه، ١٠٤.

(٥٣) انظر: المصدر نفسه، ١٠٥.

(٥٤) المصدر نفسه، ١١٤.

(٥٥) انظر: المصدر نفسه، ١٠٢.

(٥٦) المصدر نفسه، ١٠٥.

(٥٧) الدين والعصر في أدب نجيب محفوظ، الهدف، العدد، ٦٠-٦١.

(٥٨) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ١٥٦.

(٥٩) المصدر نفسه، ١٥٣.

(٦٠) انظر: المصدر نفسه، ١٤٩.

(٦١) المصدر نفسه، ١٥٠.

(٦٢) انظر: المصدر نفسه، ١٥٠-١٥٢.

(٦٣) المصدر نفسه، ١٦٩.

(٦٤) المصدر نفسه، ١٦٩.

(٦٥) المصدر نفسه، ١٦٩.

(٦٦) أقر الناقد نفسه بهذا الأمر، انظر: المصدر نفسه، ١٨٢.

(٦٧) المصدر نفسه، ١٧٥.

(٦٨) المصدر نفسه، ١٧٩.

(٦٩) المصدر نفسه، ١٨٢.

(٧٠) انظر: المصدر نفسه، ١٨٢. وهذه الملاحظة أثبتها أيضاً الدكتور «موعد» وحمل هذا الأمر هو موقف نجيب محفوظ نفسه. انظر: الدين والعصر في روايات نجيب محفوظ، الهدف، العدد ٩٣٥، ٤٢.

(٧١) المصدر نفسه، ١٨٤.

(٧٢) المصدر نفسه، ٤٣٧.

(٧٣) الهدف، العدد ٩٣٩، ٤٤-٤٦. وأعيد نشر هذه الدراسة في الموقف الأدبي، العدد ٢٤٩، ١١٢-١١٧. وهي ما سنعتمده، وذلك لسهولة الحصول على هذه المجلة.

(٧٤) إعادة قراءة لرواية السراب، الموقف الأدبي، العدد ٢٤٩، ١٢٢-١١٣.

(٧٥) المصدر نفسه، ١١٤.

(٧٦) المصدر نفسه، ١١٥.

(٧٧) انظر: المصدر نفسه، ١١٦.

(٧٨) المصدر نفسه، ١١٧.

(٧٩) انظر: المصدر نفسه، ١١٦.

(٨٠) المصدر نفسه، ١١٦.

(٨١) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٢٤١.

(٨٢) المصدر نفسه، ٢٤٢.

(٨٣) المصدر نفسه، ٢٤٥.

(٨٤) انظر: المصدر نفسه، ٢٥١.

(٨٥) المصدر نفسه، ٢٦٢.

(٨٦) انظر: المصدر نفسه، ٢٦٧.

(٨٧) على الرغم من أن شخصية «أحمد نصر» واحدة ثم هذه الجماعة التي تقوم بالتحشيش وخلافه، إلا أن الناقد يجعله الأعظم توازناً لأنه لم يجن روحه طوال حياته. وحكم القيمة هذا نابع كما هو واضح عن نظرة دينية. انظر: ٢٦٨.

(٨٨) انظر: المصدر نفسه، ٢٧٢-٢٧٣.

(٨٩) المصدر نفسه، ٢٧٦.

(٩٠) انظر: المصدر نفسه، ٢٧٧.

(٩١) انظر: المصدر نفسه، ٢٧٨.

(٩٢) المصدر نفسه، ٢٨٠.

(٩٣) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٢٩٢.

(٩٤) المصدر نفسه، ٢٩٥-٢٩٦.

(٩٥) أولاد حارتنا فيها قولان، محمد جلال كشك، ط١- القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، ١٩٨٩، ص ٤٠.

(٩٦) الطريق إلى نوبل، ٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ، محمد يحيى، شكري مجتبى، القاهرة: أمة برس، ١٩٨٩، ١٤٦-١٤٧.

(٩٧) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٢٩٦.

(٩٨) انظر: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٢٩٦.

(٩٩) انظر: المصدر نفسه، ٢٩٧.

(١٠٠) المصدر نفسه، ٢٩٧.

(١٠١) انظر: المصدر نفسه، ٣٠٠.

(١٠٢) المصدر نفسه، ٣١١.

(١٠٣) المصدر نفسه، ٣١١-٣١٢.

(١٠٤) المصدر نفسه، ٣١٤.

(١٠٥) المصدر نفسه، ٣١٥.

(١٠٦) انظر: المصدر نفسه، ٣١٩-٣٢٠.

(١٠٧) انظر: المصدر نفسه، ٣٢٢.

(١٠٨) المصدر نفسه، ٣٢٦.

(١٠٩) انظر: أولاد حارتنا فيها قولان، ١٦-١٧.

(١١٠) المصدر نفسه، ٢٤.

(١١١) المصدر نفسه، ٤١-٤٢.

(١١٢) المصدر نفسه، ٤٣-٤٤.

(١١٣) انظر: المصدر نفسه، ٥٠-٥١.

(١١٤) المصدر نفسه، ٥٥-٥٦.

(١١٥) المصدر نفسه، ٥٦.

(١١٦) المصدر نفسه، ٧٥.

(١١٧) المصدر نفسه، ٥٩-٦٠.

(١١٨) المصدر نفسه، ٦٠.

(١١٩) الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، ٣٠٣.

(١٢٠) النقد الفني، أندريه رشار، ترجمة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة، ٧٩، ص ٧٤.

(١٢١) انظر: المتنبي، ١٦٦.

الملاحظات

(x) راجع على التوالي:

- نجيب محفوظ سياسياً من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٦٧، ابراهيم عامر، الهلال، فبراير ١٩٧٠، ٢٦-٣٦.
- الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ، فؤاد دواره، المصدر نفسه، ١٠٠-١٠٩.
- تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ، جلال السيد، الكاتب، يناير، ١٩٦٣، ٧٠-٧٩
- أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف، غنيمي هلال، المصدر نفسه، ٢٤-٣١.
- مع الغناء والمغنين في ... ، كمال النجمي، الهلال، فبراير، ٧٠، ١٢٨-١٣٥.

(xx) وردت: عن جماليات وقيم العمل الفني.

(xxx) الدكتور نعيم اليافي يرى أن نجيب محفوظ قد جعل هذه الشخصية ساقطة باسمه الشخصي، وقناعاته وقد أدلى بهذا الرأي في محاضرة لطلاب الدراسات العليا في جامعة دمشق بتاريخ ١٩٩١/٥/١٨.

(xxxx) نلاحظ أن هذه القضية كانت الشغل الشاغل للناقد، ففي دراسة بعنوان «كمال والبحث عن المطلق» يحاول الناقد من الصفحة ٢٠٨ وحتى ٢٢٦ أن يجعل إلحاد «كمال» سطحياً، فهو بسبب فاجعته العاطفية حيناً، وهذا هو سبب كونه مأزوماً نفسياً، وهو لا يرفض الماضي رفضاً كلياً، حيناً آخر، وأعماقه مؤمنة... وهكذا.

(xxxxx) يذهب بعض النقّاد إلى أن للرمزية علاقة في نشأة السوريالية. والسوريالية قد تأثرت بدورها في الباطنية ((Esotericim))، ومن هنا فقد وجدوا بين السوريالية والصوفية شيئاً من التشابه على الرغم من وجود اختلاف كبير بينهما هو أشبه ما يكون بالخلاف بين المؤمن والملحد. انظر: الصوفية والسوريالية، أدونيس، ط١ - بيروت: دار الساقي، ١٩٩٢، صفحات: ٩-١١، ٢٩-٣٠، ٣٩-٥٣. وفي كل الأحوال، فالقواسم المشتركة التي رآها هؤلاء النقاد بين كلٍ من الصوفية والسوريالية، لا يعني وجود روابط تربط بين الرمزية تحديداً والصوفية.

مجرد سؤال

جلباب أبي .. والحداثيون

ليلى الأطرش *

عندما كتب إحسان عبد القدوس « لن أعيش في جلباب أبي» والتي زادت شهرتها كثيرا بعد أن صارت مسلسلا رمضانيا من بطولة نور الشريف وآخرين، طرح فيها إشكالية أزلية، وهي رفض الأبناء لأن يكونوا ظلا لآبائهم مهما كانت قيمة الأب وتأثيره وشهرته. ورغم أن ابن المعلم عبده في قصة إحسان عبد القدوس يتعلم في الخارج ويتأزم لأنه لا يستطيع تحديد ما يريد، ويتزوج أجنبية، إلا أنه يعود في النهاية إلى الحارة وإلى مهنة أبيه في تجارة الخردة ولعبة المزادات ويبزه فيها.

وإحسان عبد القدوس أحد المثقفين العرب الذين عانوا إشكالية شهرة الوالدين، فأمه روز اليوسف الممثلة ثم مؤسسة مجلة روز اليوسف ، وأبوه محمد عبد القدوس من رواد المسرح العربي تمثيلا وتأليفا، ولم يخرج إحسان من جلباب أمه فقد تعلم الصحافة على يديها وفتحت له صفحات مجلتها ثم رئاستها، وحقق فيها الكثير بدءا من كشفه لقضية الأسلحة الفاسدة في الجيش المصري في حرب ١٩٤٨ بين القوات العربية وإسرائيل، وحتى نشره لقصصه القصيرة ورواياته التي حققت نجاحا جماهيريا بينما انقسم النقد حول قيمته الأدبية وتصنيفه روائيا أم صحفيا، وذلك لطغيان الصحافة على أسلوبه الإبداعي .

وخطر لي ذات يوم أن أعد حلقات تلفزيونية مسلسلة عن أبناء المشاهير، من تتبع خطى أبيه أو تمرد على شهرته ونجاحه، كإسماعيل ابن توفيق الحكيم الذي عشق الموسيقى فتعنت الكاتب الحقوقي خريج فرنسا وتمادى في إحساسه « بالعيب» من أن يكون ابنه «مزيكاتي» وقضى ابنه قهرا.

وكان في الذهن يومها أبناء موسيقيين مثل كمال الطويل، محمد الموجي، والرحابنة عاصي ومنصور، وأبناء مشاهير الفن السينمائي والمسرحي ومنهم عشرات ، بدءا من بنات فريد شوقي و ابن صلاح أبو سيف وحتى آخر عناقيد أبناء الممثلين ممن يصعب حصرهم. وقد رفض الكبار منهم بحجة «ما بشوفش نفسي في الموضوع ده». رغم أثر آبائهم عليهم والأبواب التي فتحتها شهرتهم لأبنائهم حتى اعترف ابن محمد عبد الوهاب في لقاء تلفزيوني أن عالمه تغير بعد رحيل والده، وكان يكفي أن يذكر الصلة لتحل كل العقد.

تتمرد الأجيال الأدبية والفنية عادة على آبائها وترفض الاعتراف بتأثيرها. ولكن كيف يمكن أن يدعي روائيون وكتاب أنهم لم يتأثروا بنجيب محفوظ مثلا؟ وهل نصدق أنهم لم يقرأوا له؟ بل ذهب بعضهم إلى اعتبار أثره على الحداثيين العرب « تهمة»، وهي صبغة لجيل الستينيات فقط.

وجيل الستينيات تسمية أطلقها « الآباء» على تلاميذهم ومريديهم، حتى بعد أن شبوا عن الطوق. ومنهم من صار « أباً» أدبيا لكثيرين، وقامة لا تنكر فضل محفوظ على تكوينها، ولا تتنصل من تأثيره كجمال الغيطاني ويوسف القعيد وبهاء طاهر .

ولا يمكن لكاتب أن يدعي أنه بلا جذور، وأنه لم يقرأ أو يتأثر بأي عمل لمحفوظ، بينما أفنى الرجل عمره يكتب روايات وقصصا وسيناريوهات ، وكلها حققت نجاحا لافتا أوصله إلى نوبل، حتى ولو كانت السياسة وراء منح الجائزة لمصر، فلا بد أنه الأجدر بالحصول عليها من حيث الكم والنوع الأدبي.

والسؤال بمن تأثر هؤلاء؟ بالنظريات الأدبية الغربية؟ أم اخترعوا أساليبهم الخاصة التي لم يسبقهم إليها أحد؟

من حق كل كاتب أن يجرب ويستحدث ويستنبط أسلوبه الخاص، ولكن دون تنكر لمن أوصلوه إلى بداية التجريب، فالتراث الأدبي والفكري تراكمي لا ينسف أساسه أبدا مهما تغير الشكل أو حتى المضمون.

---

* روائية أردنية

البطل الشعبي وملامحه في روايات نجيب محفوظ

« اللهم صن لي قوتي، وزدني منها،
لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين ».

عاشور الناجي في « الحرافيش»

شوقي بدر يوسف *

تعد الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تعبر عن نضج الإحساس بالشخصية القومية، وإحدى الأشكال الأدبية التي تصور انطباعات الكفاح، والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها، ويحدد ملامحها، ويبين سماتها، ويخرجها الى بؤرة الضوء، حيث تثري الحياة وتدعمها، وتؤكد قيمتها، وتبني فيها لبنات الأمل وخطوات المستقبل.

وعبر ضمير الحياة الأدبية حملت الينا رسالة الأدب أعمالا متكاملة، وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته. كان آخرها فن الرواية الذي ظهر بصورته الفنية المتكاملة لأول مرة في مصر عن طريق الترجمة في بدايات القرن التاسع عشر، وعن طريق الفنون الوافدة الينا مع القنوات الإبداعية للشباب الذي كان موفدا للدرس والتحصيل في أوروبا في بداية القرن التاسع عشر وما بعد ذلك، وتشهد مرحلة النضج القومي في مصر ظهور أول رواية مصرية ناضجة وهي رواية «زينب «على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذي يقول: «لعل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا، ولا رأت هي الوجود ». كذلك يحدثنا يحيى حقي في فجر القصة المصرية بقوله: «إن مولد القصة المصرية اقترن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء ».

هذه المواليد الجديدة المتشابهة في أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يقظة الوعي لدى الرأي العام بأهمية الإنتقال من الإرث الثقافي القديم الى مراحل نضج فني بدأت الساحة تنتبه اليه، وانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية الى الواقعية الى التشكيلية الى العبثية، وعبر الروافد المختلفة لمبدعيها منذ حداثة نشأتها من المقامة الى مرحلة الانتقال على يد المويلحي في «عيسى بن هشام »، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح » الى مرحلة اليفاعة عند جرجي زيدان في رواياته التاريخية، والمنفلوطي في أعماله الرومانسية المعرّبة، والحكيم وتيمور وطه حسين وأبوحديد والعقاد والمازني والسحار وغيرهم، ثم الانتقال الى أشكال التحديث في الرواية على يد المبدعين من جيل الوسط وجيل الشباب الذي أصل هذا الفن ودعمه بدماء جديدة نقلته الى مرحلة النضج الفني والتأصيل السردي.

وتعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هي القفزة التي نضجت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح نجيب ومعظم جيله على الأشكال الروائية الأوربية، ونتيجة لنظرته الشمولية والرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ.



وإذا نحينا جانبا الأبعاد الرئيسية للفن الروائي عند نجيب محفوظ والمرتبطة بالشكل الفني والمضمون واللغة، ونظرنا بمنظار بؤرة الضوء من خلال زاوية البطولة التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الروائية خاصة تطورات الشخصية المصرية الأصيلة وملامحها الضاربة بجذورها في هذه الأعمال، فاننا سنجد أنفسنا أمام

علامة بارزة، وسؤال ضخم يبرز أمام تلك الأعمال المضيئة للفن الروائي عند هذا الكاتب العملاق وهو: ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية؟، ما هي تلك الإيماءات التي كان يعرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء؟. وعبر هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد متفرّد من رواد الإبداع الروائي الحديث، سنجد الإجابة عن تساؤلاتنا، كما أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف تتشعب من خلال هذا التساؤل، وتتسحب على دلالات ورؤى مضمون هذه الاعمال. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته لمؤلف أنجليزي عن تاريخ مصر القديم، وهو مؤلف يظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم، وجوانب اشراقاته وآثاره الخالدة. كما ان أول عمل روائي لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر، ولكن يكفي أن عنوانه «أحلام القرية »، وهو عنوان يحمل نوازع رومانسية، خاصة ما يعتمل في القلوب والنفوس من رؤى، وأحلام نحو اليوتوبيا التي كان يبحث عنها نجيب في أيامه الأولى، والتي ما كانت تقوم على أكتاف الأبطال الشعبيين الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول الى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والعدل والجهاد والكفاح. وهو ما ابتدعه قلم نجيب محفوظ، وما ذهب اليه في توجهاته وطموحاته الإبداعية في بواكير أعماله الروائية الأولى في بداية الثلاثينيات. والمتتبع أيضا للمرحلة الأولى عند نجيب محفوظ، وهي مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كنسيج لأدبه الروائي، يجد أن البطل الشعبي في هذه الروايات التي اتسمت بظلال وملامح من الرومانسية يطل برأسه من خلال نوافذ الأساطير، وصور الكفاح، والمقاومة ضد نزعات الظلم، والقهر في مجتمعات مصر القديمة. فالبطل الشعبي في «عبث الأقدار » هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك «خوفو» حملة ضخمة من جيشه ليقهره، وهو لا يزال في مهده، بينما هو في الحقيقة انما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تنادي بنقل السلطة الى أبناء الشعب، حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعنته وصلفه وظلمه وكبريائه الى سلطان الشعب بعفويته وتلقائيته وبساطته.

القفزة الكبيرة التي نضجت فيها الرواية وتطورت كانت بسبب انفتاح نجيب محفوظ ومعظم جيله على الاشكال الروائية الأوروبية

والبطل الشعبي في «رادوبيس » هي تلك الأصوات التي تخرج من المعبد متمثلة في أصوات الكهنة التي تطالب الملك المنغمس في ملذاته، وشهواته مع الغانية «رادوبيس » تطالبه بإعادة اراضي المعبد مرة أخرى بعد أن استولى عليه الملك كرمز لإعادة الأرض الى أصحابها الحقيقيين، وإعادة وجه مصر المشرق، وحجب وجوه العهر والقهر والقمع المتمثل في سلطة الملك القمعية والتسلطية وانعكاس تأثير غانيته «رادوبيس» على ممارساته القمعية والقهرية على الشعب. كذلك فإن البطل الشعبي في «كفاح طيبة » وهي الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ، إنما هو ممثل في ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية، فهو الملك «سيكنزع» الذي كان يقف على رأس جيوشه المصرية ضد«أبو فيس» ملك الهكسوس، وهو حفيده الأمير «أحمس » البطل الذي قدر له أن يخوض المعارك، ويركب موجات الصعب ليقهر في النهاية جحافل الهكسوس، وليطهر مصر من شرورهم وعبثهم ومجونهم. كذلك في قواده وعلى رأسهم القائد «بيبي » الذي وقف بصوته الجهوري يرد على مطالب ملك الهكسوس «أبو فيس » الذي كان يناقشها الملك المصري «سيكنزع » مع مبعوثي الهكسوس، ويكفينا هذه المقولة أنها تبين ملامح البطل الشعبي في رواية «كفاح طيبة» وتدلل على مدى تغلغل هذا المفهوم في ضمير الشعب حين يقف في مواجهة الظلم والتعنت والقهر: «مولاي.. صدق رجالنا العظام فيما قالوا، وإني لعلى يقين من أنه لا يراد بهذه المطالب سوى عجم عودنا، وترويضنا على الذل والخضوع، وهي من دليل وراء أن يطالب ذلك الهمجي الهابط وادينا من أقاصي الصحراء القاحلة الى مليكنا أن يخلع تاجه ويعبد رب الشر ويذبح أفراس النهر المقدسة؟ لقد كان الرعاة فيما مضي يطلبون أموالا، فلم نبخل عليهم بأموالنا. أما الآن فإنهم يطمعون في حريتنا وشرفنا، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطيب. إن قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرض، ويحترقون بألسنة السياط، ونحن نرجو أن نخلصهم يوما مما يعانون من عذاب لا أن نمضي بإرادتنا الى مثل مصيرهم التعس». لقد وفق نجيب محفوظ في رسم ملامح البطل الشعبي في رواياته الأولى توفيقا كبيرا، يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمي القائم على ظلال البطولة والبطل، وقد تكون دلائل هذا النجاح أشبه بتلك التهويمات البطولية المنبثة في تجاويف أحداث تلك الروايات، إذ أن البطل الشعبي في رواياته التاريخية الثلاثة الأولى التي كتبت فيما بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٤، إنما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة العصيبة من تاريخنا المعاصر من مظاهر الفساد والقهر والاستعمار وسلطة القصر الفاسدة التي كان لها تأثير عميق على الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مصر. وقد أراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يدور حوله، إذ يقول »: هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع «ولتر سكوت» في تاريخ بلاده، وأعددت أربعين موضوعا لروايات تاريخية، رجوت أن يمتد بي العمر حتي أتمها، وكتبت ثلاثا بالفعل وهي «عبث الأقدار » و «رادوبيس» و«كفاح طيبة »، وفجأة إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشي، وأجدني أتحول الى الواقعية في «القاهرة الجديدة » بلا مقدمات « على هذا النحو نجد أن التطور الروائي عند نجيب محفوظ، وتطور عنصر البطولة في معظم رواياته إنما هو تطور حتمي، حتمته صنع الوطن والإنسان على مائدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها. إذ ان نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نسيجا يظهر به ومن خلاله معنى أساسيا هو ارتباط حياة الأفراد بحياة الوطن، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في العديد من رواياته. ونسوق هنا أحد اللحظات الروائية في الجزء الثاني من الثلاثية «بين القصرين »: «في الوقت نفسه الذي شغل فيه الوطن بالمطالبة بحريته، كان «ياسين » دائما يعمل بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك.



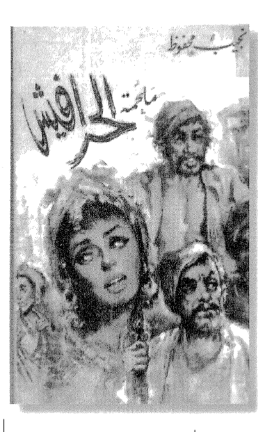
وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهي في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية. يصورهم أيضا جنبا الى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدعارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم الضيقة. وهو عامل من عوامل إظهار الفساد في المجتمع وإدانته، بل إنه يصورهم أيضا داخل ذواتهم وأنفسهم وهم يناضلون هذا النضال الكبير، وهو نضال النفس وجهادها في سبيل الحرية النفسية، والتغلب على الشهوات، كذلك فإن بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض إرهاصات البطولة من جانب سلبي محض وقعت فيها هذه البطولة في شباك عنكبوتية المجتمع، فتضاءل حجمها، وذهب بريقها، ووقفت تشاهد جلادها وهو يسحقها دون أن تقوم بأي محاولة للمقاومة أو للنضال، يتبين ذلك من شخصية «محجوب عبد الدايم» في القاهرة الجديدة الذي سقط مع «احسان شحاته»، كذلك ظهرت أيضا عوامل التفسخ والانحلال على سطح الحياة الإجتماعية في مصر إبان فترة الأحتلال البريطاني. وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر. وبعث معها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في النضال تارة، وفي الإستسلام تارة أخرى، وفي التصدي لعوامل الفساد تارة ثالثة، وما كانت شخصية «إحسان شحاته» في «القاهرة الجديدة «بفقرها وجهلها وتطلعاتها، ثم سقوطها المريع بعد ذلك هي المسودة الأولى التي سيعدل فيها المؤلف وينقح شخصيات عديدة مماثلة ليقدمها بعد ذلك باسم «حميدة» في «زقاق المدق»، و«ريري» في «السمان والخريف»، و«زهرة» في «ميرامار». كذلك فإن بعض الشخصيات التي ضحت بحياتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدي لأخطبوط الأستعمار وبين النكوص والرجوع عن أهدافها مثل شخصية «عباس الحلو «الذي ذهب لـ «الأورنس» ليعمل لدى الانجليز ويعود بمهر «حميدة «وحين عاد وعرف ما آلت اليه حالتها من التردي. حاول الاعتداء عليها ليثأر لشرفه، بينما ترك الوحش الذي اعتدى على شرفه يمرح ويلهو، فما كان من هذا الوحش إلا أن قتله.



كذلك فإننا نجد بجانب الشخصيات التي تطرح أفكارا تتغير بتغير مناخ المرحلة التي يعيشونها ويعايشونها وهم على سبيل المثال «علي طه» في «القاهرة الجديدة»، و«أحمد راشد» في «بداية ونهاية»، و«أحمد شوكت» في «الثلاثية»، و«صاحب الوردة الحمراء» في «السمان والخريف»، و«إلهام وعثمان خليل» في «الطريق»، و«سمارة بهجت» في ثرثرة فوق النيل»، و«منصور باهي في «ميرامار». نجد أيضا شخصيات تعبر عن الحيرة والتمزق حتي وإن لبست ملابس الأبطال، وهم على سبيل المثال «عيسى الدباغ» في «السمان والخريف»، و«صابر الرحيمي» في «الطريق»، و«عمر الحمزاوي» في «الشحاذ»، و «أنيس» في «ثرثرة فوق النيل». لعل هذه الشخصيات جميعها تعيش أفكارها وتتبارى في العزف على نغمات التعامل مع الواقع الذي تعيشه. إلا أن البطل الشعبي الطالع من عباءة الحارة المصرية والذي يحاول في بعض الروايات أن يطل على السطح، وأن تبرز سماته وملامحه من خلال ممارساته، ووجهة النظر التي يحملها داخل ذاته، ويعبر بها عن كثير من التوجهات التي يراها ماثلة أمامه في الحياة المصرية هو الذي استطاع نجيب محفوظ أن يبرز ملامحه وأن يوضح ظلاله، وأن يجعله يحاول بناء نفسه ليغير ما أفسده المجتمع، وما صنعته يد المستعمر وعوامل القهر الأخرى في خريطة الحياة الاجتماعية المصرية. فنجد أن ظاهرتي المنتمي واللامنتمي تتصارعان في بؤرة الحدث في بعض النصوص الروائية، خاصة الثلاثية، إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التي بنى عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثية، ابتداء من «السيد أحمد عبد الجواد» الذي يمثل جيل ثورة ١٩١٩، الذي آمن بها وبقائدها سعد زغلول، مرورا بجيل الوسط في الثلاثية، جيل الأبناء ياسين وفهمي وكمال، الجيل الذي يمثل الحيرة والتمزق في حياة الحارة المصرية التي ترمز الى مصر كلها، فياسين الوارث للمجون عن أبيه، وفهمي وارث الوطنية التي كانت متأصلة في جانب سلبي من أبيه أيضا ولكنه طورها وذهب بها الى حد الاستشهاد في سبيل المبادئ الذي كانت مزروعة داخل قلب الأب والأسرة والمجتمع برمته، أما كمال فشغل نفسه بالدين، يتأمل فيه، ويمحصه حتى انتهى منه الى العلم بآفاقه العريضة الواسعة، أما الجيل الأخير في الثلاثية وهو الجيل الذي ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الصراع، فقد انتهى الى أن يضم أحمد شوكت الشيوعي، وشقيقه عبد المنعم الاخواني، وابن خاله رضوان الإنتهازي. إن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشعبي بمعناه المعروف، إلا أن ملامح خفية تمثل هذا الانتماء الذي كان يتمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان انتماء بالكلام فقط دون الفعل والذي انتقل الى الجيل الثاني في صورة مختلفة عن أبنائه الثلاثة، فظهر من خلال انتماء كمال وفهمي بعض الملامح الواهنة للبطل المنتمي وإن مرت بسرعة متلاحقة وانتهت كومضة سريعة، ثم انتقل الى الجيل الثالث باعتساف مما جعل الصورة تتغير تماما. ويظهر البطل الشعبي في الثلاثية مباشرة في صورة رمزية تتبدى في شخصية سعد زغلول الطاغية على الأحداث والذي ينادي بالحرية ويقول فهمي: «لو لم يسلم الانجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد، سوف يسافر الى أوربا ثم يعود بالاستقلال، هذا ما يؤكده الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقي يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزا لانتصار الثورة». إن هذا الملمح غير المباشر لصورة البطل الشعبي في الثلاثية إنما هوتعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة، انطلاقا من تصويره للنتوءات التي تجتاح تضاريس حياة الشعب المصري المقهور، المعزول عن آدميته في وسط جو تسوده الدعارة والإنتهازية والفساد والرشوة والمحسوبية.

ظهرت أيضا عوامل التفسخ والانحلال على سطح الحياة الإجتماعية في مصر إبان فترة الأحتلال البريطاني. وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر.

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلال شخصيتها المحورية «زهرة» أن يكشف عن زيف المجتمع المصري بشتى طبقاته المنفسخ فيها، والذي في طريقه للانفساخ وهي رباعية «ميرمار» التي نسج خيوطها بالإسكندرية مستخدما الواقع السكندري، ومتأسيا بذلك



«رباعية الإسكندرية» للكاتب الانجليزي «لورانس داريل» من ناحية الشكل الرباعي، والبناء الفني النابع من استخدام أصوات الشخصيات في التعبير عن المضمون العام للنص. ولو لاحظنا رواية «ميرامار» بشخوصها المنتخبة من الواقع المصري الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لوجدنا أن هذه الشخصيات تبتعد تماما عن تواجد البطل الشعبي المنتمي الى ارضه ووطنه إلا من ملامح ضعيفه وبصيص من هذه الملامح تتمحور حول بعض الشخصيات السلبية. إلا أن شخصية «زهرة» التي هي تمثل إطارا جديدا عند نجيب محفوظ والتي تلتف حولها شخصيات الرواية سواء داخل البنسيون أو خارجه كانت هي الشخصية التي حاول نجيب محفوظ منحها رؤية خاصة تعبر بها عن نقاء الشخصية المصرية، ودورها المتمثل في محاولة الخروج بالواقع المصري والوصول به الى بر الأمان، و«زهرة» فلاحة شابة تمثل المستقبل بأبعاده النقية القومية، وهي بسذاجتها وبعدها عن أباطيل المجتمع لها وجهان. فهي فلاحة معدمة تماما، وهي أيضا امرأة تجمع في شخصها متناقضات المجتمع لكونها كانت ضحية مزدوجة للماضي المظلم، والحاضر الآني في النص بتوجهاته المختلفة، وهي قد هربت من قريتها في البحيرة بعد وفاة أبيها، لأن جدها أراد أن يزوجها عجوزا مسنا لتخدمه مضحيا بشبابها ونقائها ومستقبلها كفتاة تريد العيش في أمان وسلام. وهي قوية، وبسيطة، وواثقة من نفسها. قصدت بنسيون «ميرامار» لتعمل عند صاحبته العجوز، ولكونها فتاة جميلة يلفت جمالها الانظار، فقد جعل منها الكاتب المحك الرئيسي الذي يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التي هي في الحقيقة تعبر عن زيف المجتمع وترهله، وانكشاف داخله الأسود البغيض. فـ«ماريانا العجوز» صاحب البنسيون تستخدمها وتحاول أن تستغلها، ولا تتورع عن المتاجرة بعرضها لو أنها قبضت الثمن، وهي في النهاية تحملها وزر ما وقع في البنسيون من ممارسات، وتطردها بلا رحمة. أما «عامر وجدي» فيحبها حبا أبويا خالصا، ويشفق عليها من حبها لسرحان البحيري، ويحذرها برفق من التردي مع هؤلاء الشباب المتهور. ولكنه لا يملك إلا الصمت إزاء يقينها بنفسها. فزهرة على جهلها وفطرتها وتلقائيتها في التعامل مع الآخرين، هي الثورية الحقيقية في الرباعية، وهي الشعب، وهي رمز لمصر كلها، حسبما جسدها الكاتب في هذا المناخ الاجتماعي المتهرئ، الكل يتعامل معها، وينظر لها من وجهة نظره، وحسب ما يوجد داخله من مثل وقيم وسلوك. فسرحان البحيري يحبها منذ أن رآها في محل البقالة، ويسكن البنسيون خصيصا من أجل الاختلاء بها. أما حسني علام فنظرته اليها تنبع من شخصيته، وغروره بأنها لا بد واقعة في غرامه يوما ما. أما طلبة مرزوق بنظرته الشبقية اللاهية في هذا السن، فهو يحاول النيل منها شأنه شأن معظم ساكني البنسيون. أما منصور باهي فيعجب بجمالها وطيبتها، ويخاف عليها من سذاجتها في التعامل مع قاطني البنسيون، وهو يدخر لها البسكويت في حجرته عربونا للصداقة ليس إلا، ولكن ثقتها بنفسها تورثه شعورا بالحسرة. وإذا كانت «زهرة «هي مصر في نسيج النص بنقائها وسذاجتها التي أوصلتها حد الوقوع في براثن شخصيات انتهازية مأزومة، ومتعثرة، لا ترى سوى ما تريده هي في هذا المناخ المريض اجتماعيا، فإننا لا نستطيع أن نحدد فيها ملامح البطل الشعبي الحامل لبطولات الشعب وهويته وأخلاقه وانتماءاته المعبرة عن واقعه المتصارع حوله.

أما رواية «الحرافيش» وهي من روايات نجيب محفوظ التي يحاول فيها بذر بذرة البطل الشعبي الخارج من رحم الحارة المصرية، والمعبر عن آلامها وآمالها، والباحث دائما عن فكرة العدالة الاجتماعية وكيف تتحقق وتتأصل في المجتمع الإنساني الذي يعايشه. وفكرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية، أراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثلي للمجتمع المصري الذي يجب أن يكون، عن طريق خلق شخصية شعبية بطولية محببة، كانت تصول وتجول من خلال الحارات والشوارع، وتتجسد من خلال الصبوات والفتوات. فكأن نجيب محفوظ أراد بالمزاوجة بين الشكل والمضمون أن يخلق البطل الشعبي الحقيقي الذي يعيد الى وجه مصر حلاوته وطلاوته عن طريق المبادئ والقيم، والعمل الدؤوب. وإذا كانت العدالة الاجتماعية قد انعدمت في روايات نجيب محفوظ التي كتبها خلال الفترة التالية لمرحلة رواياته التاريخية، كذلك إذا كانت شخصياته في رواياته التي كتبها في تلك المرحلة إنما كانت تمثل نوعا من التمزق والحيرة نتيجة انعدام العدالة الإجتماعية، ونتيجة لوقوع مصر تحت براثن الأستعمار، وقمع وقهر سلطة القصر وأعوانه. فإنه أراد أن يقيم نوعا من التعادلية، والتوازن في روايته «ملحمة الحرافيش» إذ جعل موضوعها الرئيسي هو البحث عن العدالة من خلال القوة والجمال، أو من خلال النبوت والتوت، كما أطلق على هذا المنحى، حتي يصل اليها في نهاية النص، ويضعنا على أول الطريق الصحيح لها. فالبطل في الرواية هو «عاشور الناجي» كان فتوة للحارة، أي حاكما وسلطانا للحارة أخذ الفتونة بقوة روحه، وعمق اتصاله «بالتكية» التي تمثل المصدر الرئيسي للسمو النفسي والتصوف الذاتي لدي الشخصية. كما أخذها بقوته الجسمانية التي وظفها لخدمة الخير، وفي خدمة أهل الحي. ولقد كان عاشور الناجي فتوة عادلا، إستطاع أن يجسد واقع المدينة الفاضلة المرجوة للجميع، ويمنع الفوضى والظلم بقوته وحده، ووضع لهذه المدينة مبادئ



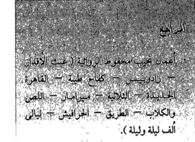
أساسية، لم يسمح لأحد بالخروج عليها، من أهم هذه المبادئ أن على الجميع أن يعملوا، ويعرقوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة، والانتماء الحقيقي: «وأن من لا يعمل لا يأكل ». وطبق هذا المبدأ على نفسه أولا ليكون قدوة لأهل مدينته الفاضلة. ويتحدث نجيب محفوظ عن يوتوبيا «عاشور الناجي» هذا البطل الشعبي الذي استطاع أن يحقق العدالة الاجتماعية عن طريق البطولة والعدل فيقول: «في ظل العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة في زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالالحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتواري الصياد والسماء صافية ». ويختفي «عاشور الناجي» هذا البطل الشعبي الذي كان له ملامح محددة، وظلال واضحة، وسط هذا الزخم والركام المنسي من شرور الحارة وزيفها، اختفي ولا أحد يعرف عنه شيئا، تماما كما اختفت العدالة، ولا أحد يعرف لماذا هي اختفت، وحل محلها الظلم، وتكثر الأحاديث عن أسباب اختفائه، وتعلل ذلك بأنه لا بد عائد، إنه الأمل في عودة العدل، وعودة النقاء، وعودة ظلال وملامح «عاشور الناجي» مرة أخرى الى الحارة المصرية. وبعد اختفائه يصبح «عاشور الناجي » أسطورة يتحدث عنها الجميع. وتتبدل الأحوال، وتنقلب الموازين مرة أخرى، وتضطرب الحارة يوما بعد يوم، وجيلا بعد جيل، ويختل ميزان العدل تماما لغياب «عاشور الناجي » البطل الشعبي الذي أعاد للحارة توازنها. ويظهر فتوات آخرون يحرصون على منفعتهم ومصلحتهم الشخصية، وهم لا يفكرون في أحوال الحرافيش من أبناء الحارة، وأبناء المنطقة كلها، ويترك «عاشور الناجي » فراغا كبيرا بعد أن كان قد بنى مدينته الفاضلة على أساس من القوة والعدل، ولم يترك بعده من يملأ هذا الفراغ، كما لم يترك نظاما لا يتأثر بغيابه. لذلك فعندما غاب عن الحارة، انهارت مدينته الفاضلة، وعادت الحارة مرة أخرى الى ما كانت عليه من تهرؤ وفساد وسطوة جديدة، تحكم الجميع بالقهر والقمع، وذلك بسبب أن المدينة كانت قائمة على فتوة «عاشور الناجي» وحده وقوته وإيمانه وحده بالعدل. وتستمر أحداث الرواية لتصبح حلما في الضمائر، ويصبح «عاشور الناجي» أسطورة في ضمير الحارة المصرية، ومعنى كبيراً له أهميته الخاصة والعامة في قلوب الناس، ويمر الحرافيش بعصور من الظلم والبؤس والحرمان، حتى يظهر بطلا شعبيا جديدا اسمه أيضا «عاشور» وهو حفيد «عاشور الأول ». ويحاول عاشور الحفيد أن يعيد بناء مدينة جده الأول، ويحاور الحرافيش حول الطريقة التي تعود بها العدالة الى سابق عهدها، ويعود الخير والسعادة الى الجميع، وينشأ نوع من الحوار الديموقراطي بين عاشور والحرافيش، يحاول به عاشور الحفيد أن يبذر الثقة في قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذي جسده في «النبوت »، إذ إنه من خلال الحوار الذي تم بين عاشور والحرافيش يقول أحد الحرافيش: «بعدما ذاق الحرافيش من آلام وألوان العذاب لا ثقة في أحد، ولا فيك أنت، » فابتسم عاشور قائلا: قولا حكيما، وقهقة الحرافيش، وعاد عاشور يتساءل: ولكنكم تثقون في أنفسكم، فقال الحرافيش: ما قيمة أنفسنا؟. فتساءل عاشور باهتمام: أتحفظون السر؟. فقالوا في ود: نحفظه من أجل عيونك. رد عاشور بجدية، لقد رأيت حلما عجيبا، رأيتكم تحملون النبابيت ».

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشعبي «عاشورالناجي» الجد أن يبين، ويظهر قوة مصر من خلال البطل، وحين فشلت التجربة، أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشعب. من خلال القوة التي رمز اليها بالنبوت، والسعادة التي رمز اليها بالتوت، وأصبح شعب الحرافيش ينعم بالتوت والنبوت معا بعد أن ظهر عاشور الناجي مرة أخرى في شخص عاشور الحفيد.

أما شخصية «الشيخ البلخي» في رواية «ليالي ألف ليلة وليلة «وهي التي نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال، كما فعل مع شهريار وشهرزاد، والذي استوحى شخصيتها من قصص ألف ليلة وليلة. فإن هذه الشخصية كانت مهمتها هي التبصير والتنوير ومحاولة تغيير ماضي شهريار وحاضر شهرزاد والوصول بحياتهم الى بر الأمان عن طريق الإيمان ووعي البصيرة. وقد كان الشكل الفانتازي في رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» ومحاولة رأب التهويمات والإسقطات على الواقع المعيش، من خلال تلك الرؤى والأحلام ومحاولة خلق شخصية تنويرية تعبد الطريق أمام الجميع، إنما هي امتداد لمحاولات نجيب محفوظ في الرواية ابتداء من «عبث الأقدار» الى «الحرافيش الى «ليالي ألف ليلة وليلة» مرورا بهذا الكم الكبير من الشخصيات المختلفة المتباينة التي كانت ترمز للحياة في مصر. ولا شك أن البطل الشعبي في الملحمة الشعبية والرواية المعاصرة إنما هو تجسيد لمراحل الإرهاصات والتبشير بعودة الحق والعدل الى ربوع الشارع والحارة والمجتمع في مصر. فالبطل الشعبي ينتظر، أما البطل التراجيدي فينهزم. والشعب لا يحقق أمانيه بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها، بل يقوم على انتظارها. ولقد كان البطل الشعبي في روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤثر الذي أراد اليوتوبيا وأراد الخير وأراد الوجه المضيء المبتسم لمصر الأمل والمستقبل.

---

* كاتب من مصر


المراجع

- أعمال نجيب محفوظ الروائية (عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة – القاهرة الجديدة – الثلاثية – ميرامار – اللص والكلاب – الطريق – الحرافيش – ليالي ألف ليلة وليلة).
- دفاعا عن الفولكلور، د. عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ١٣٥
- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ.. دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية ، د. نبيل راغب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥
- تأملات في عالم نجيب محفوظ ، محمود أمين العالم ، الهيئة المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- مجلة الهلال (عدد خاص عن نجيب محفوظ) مقالات فؤاد دواره: الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ – مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ: محمود أمين العالم ، القاهرة ، ١٩٧٠
- الليالي في الليالى (نقد) ، د. نبيلة إبراهيم ، فصول ، ع ٤ م ٢ ، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢ ص ٣٢٠

البنية الدرامية الأسطورية في الشعر العربي المعاصر - شعر عز الدين المناصرة أنموذجا -

وليد بوعديلة *

تمهيد: إن تألق الكتابة الشعرية لا يكون في مستواها الدلالي فقط وإنما في المستوى البنائي أيضا، ولا يمكن للشاعر أن يمنح نصه الوهج الشعري إذا لم يحرص على إجادة تركيب وبناء النص، فالرؤية والبنية مرتبطان في الشعر، ولا تتحقق شعرية القصيدة إلا عندما تعانق آفاق المغامرة والجمال، نقصد تلك الآفاق الجمالية التي تجعل من الإبداع الشعري متفردا ومبتعدا عن التقريرية، ومن ثمة كانت بنية القصيدة ذات شأن كبير في سياق التقنيات الفنية التي تبدع المستوى الجمالي الخارق.

مجموعة شعرية

مذكّرات البحر الميّت

عز الدين المناصرة

ولأن النص الموظف للأسطورة يدخل في مدارات السرد الأسطوري، فإن بنية الشعر قد استفادت من الأداء الدرامي في تشكيل عوالمها وهذه هي القصيدة الجيدة، فهي «كائن حي وليست بناء جامدا، مهما كان صنعه محكما، إن القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة يجب أن تترابط عناصرها جميعا، كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر» (١)، ثم تلتقي مجموع الوظائف لتصنع جسدا شعريا متكاملا، لا يعترف بهوية الهشاشة أو الضعف.

قد يجد القارئ صعوبة في تتبع العناصر الجمالية للشعر العربي المعاصر، لأنه متغير وكثير التجريب، كما لا يقف عند جماليات بعينها، ولا تحده أفكار الأحادية في البناء وفي الدلالة، وقد «أصبح للقصيدة المعاصرة جماليات خاصة، وسمات جديدة متجددة، ولم يعد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قصيدة، بله أن يكون على كل شاعر»(٢)، وفعل القراءة يكون أكثر صعوبة في القصائد التي توظف الأساطير و تشتغل على العوالم الخارقة والقصص العجيبة الممتدة في الموروث الثقافي للأمم والحضارات.

ولقد كان للشاعر العربي الدور الكبير في إحداث التحول على لغة بنية القصيدة العربية ولغتها، من خلال بحثه عن نقاط الجمال وانفتاحه عل مختلف المصادر التي تمنحه الصور والأساليب والرؤى، ذلك أن « الكلمات لا تعيش في القصيدة إلا بما يبثه الشاعر فيها من حياة نابضة، إذ لم تعد مهمة الأديب المحافظة والجمود على دلالة اللغة في المعجم بقدر ما هي بعث حياة جديدة فيها، هنا تتحول اللغة من شيء جامد إلى كائن حي»(٣)، ومن بعد دلالي واحد إلى بعد دلالي متعدد ومكثف، ويأتي تعامل الشاعر مع البنية في هذا السياق التجديدي والمغاير، بالبحث عن البنية التي توافق الرؤية، وتحقق الامتياز الإبداعي والتميز في سياق الشعرية العربية.

لقد ظهر البعد الدرامي في كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر، وقد أعطت البنية الدرامية الجمال والنضج للقصائد التي وظفت الأساطير، كما هو الشأن في قصائد السياب وعبد الوهاب البياتي وأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش وغيرهم من الأسماء الشعرية التي استدعت الأساطير وما فيها من قصص وشخصيات وأحداث.

وكان الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة(٤) من الشعراء الذين وظفوا الأساطير، مثل أساطير خلق الكون، أساطير الخصب والنماء، أساطير الخوارق والقوى فوق طبيعية، أساطير النار والرؤيا، أساطير الخلود، كما أنه أسطر في شعره الشخصيات والأحداث الدينية(المسيح، المدن الغرقى بالطوفان، قابيل...) والتاريخية (امرؤ القيس) والشعبية (حيزية، جفرا) والتفت إلى الحدث اليومي وأسطر شخصياته، وهو ما نجده عندما نقرأ ما كتبه الشاعر عن الشهداء وعن المقاومة التي تقوم بها المرأة الفلسطينية والعربية.

وانطلاقا من سعي هذا الشاعر لتطوير تقنياته الفنية، ولأن « من أبرز خصائص التعبير الشعري عند المناصرة أن حركيته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطورية واضحة، يسعى الشاعر بوعي إلى إيجاد ملاءمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشعرية بكل ما تختزنه من تنوع وتعدد وتمظهر»(٥). وتأتي القصيدة عنده منسجمة مع التجديد والحداثة، فهي قصيدة تستعين بالبنية الدرامية

وتحاور التقنيات الروائية، وتتجه في طريق الكتابات الشعرية الملحمية .

والحضور الدرامي في الشعر العربي وفي شعر المناصرة من العلامات الدالة على ابتعاد الشاعر عن المفاهيم والقواعد الكلاسيكية، والسعي المتواصل للإدهاش،و إن « اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية أتاحت لها قدرة واضحة على الاستيطان النفسي والحوار الداخلي، وهيأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية واستخدام حبكات قصصية توظف بوصفها إطارا لأفكار الشاعر وعواطفه»(٦). ويمكن تتبع هذه النزعة من خلال ثلاثة عناصر هي التداعي والحوار الداخلي والمحاورة.

١- التداعي/ صوت الماضي في الحاضر:

ليس من السهل على الشعراء الاستعانة بهذه التقنية، لأنها تتطلب خلفية ثقافية كبيرة ومتنوعة من جهة ومقدرة أسلوبية وتصويرية ناضجة من جهة أخرى، كي يحقق الشاعر الغاية الجمالية من التداعي دون الوقوع في التأريخ أو النقل الحرفي لوقائع الأساطير وأخبار الحضارات القديمة، ولكن عبر التوليد الفني المبدع للصور والرؤى التي توجه القارئ إلى السفر الأسطوري- الديني- التاريخي، في اللحظة التي يسعى فيها الشاعر إلى الاقتراب من راهنه أو قضيته الوطنية والإنسانية المعاصرة.

في قصيدة« أغنيات كنعانية» يوحي ذكر اسم الشاعر «إليوت» بتداعيات متلاحقة، تشكل صور ودلالات كثيرة، حيث تتولد صورة قصيدته« الأرض الخراب»و ما فيها من مشاهد الموت للإنسان وللأرض، نقرأ :

يا إليوت

من أقصى البرية

جاءت تسعى فاصطادت أغنية بدوية

خلعت أزهار الحنون الأحمر

طلت السفح دما

من ورك أدونيس المذبوح

وسقتنا ندما

أحببت الموت هنا

- حيث أموت وحيدا منفردا

وعل رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن سحابة

- من قلب الغابة

- تأتيني عشتار تلملمني(٧)

- فمن كلمة « إليوت » تولدت الصور والأفكارو توالت الرؤى الشعرية الخاصة بثنائية الموت والحياة، فتداعى فكر الشاعر الفلسطيني إلى « أدونيس» الذي قتله الخنزير البري، ومن علامات مقتله تداعت صور الدم والموت في الشعر، ثم ولأن أساطير الخصب تحضر فيها علامات الحياة والنماء فإنه قد تولدت صورة الخصب من خلال المطر، ثم وصل الشاعر في توليد صوره عبر التداعي إلى إلهة الخصب «عشتار»، كي تمنحه الحياة وتتجاوز به وبوطنه كل مشاهد الموت والضياع والشتات، ومعروف عن أساطيرها ارتباطها بالخصب والصراع ضد الموت(٨).

- ما كان للشاعر أن ينجح في الاستفادة من جماليات التداعي لولا خياله الخصب، فجاءت صوره ودلالاته نابضة بالحيوية والحركة وأدخلت النص والقارئ في فضاءات الأساطير المتداعية من بعد حضور اسم الشاعر الانجليزي «إليوت»، ليذهب القارئ في طريق متاهات البحث في مواقف الصراع الأبدي بين العدم والوجود، الفناء والنماء، الحياة والموت.

- وفي قصيدة «دموع الكنعانيات» تحيلنا كلمة « الذاكرة» على الموروث الكنعاني وأجداد الشاعر:

- تهاجمني نجمات الليل القادمة إلى زمني

- وتهز الذاكرة

- شجيرات السدر تجئ محملة

- بعطور الكنعانيين

- يشيدون الخيل على الساحل

- يبنون متاريس على المرج المنبسط

- من الناقورة حتى الرمل

> **ما كان للشاعر أن ينجح في الاستفادة من جماليات التداعي لولا خياله الخصب فجاءت صوره ودلالته نابضة بالحيوية**

- الكنعانيات يجئن

- يصلين على الجبل المبتل بدمع الآباء

- المجروح بسيف الأعداء(٩)

- إن الشاعر يستمر في توليد صوره من خلال تقنية التداعي، ويستعين بالكلمات الموحية، مثل كلمة الذاكرة، التي تولدت منها روائح وعطور الكنعانيين، وما فيها من وهج خرافي وسرد أسطوري، ثم ما تحيل عليه من أصوات أمواج البحر وتحركات الفرسان الأبطال الأسطوريين، ثم انتقل خيال الشاعر إلى الكنعانيات اللائي يقمن طقوس الصلاة المقدسة على الجبل،و من إيحاء جلال التاريخ والأرض تولدت صورة الأعداء الذين يقتلون ويحرقون ويخربون كل مشاهد الحياة في هذه الذاكرة/ الأرض/ الإنسان.

- إن المناصرة يستعين بالتداعي ليمنح النص كل الإشراق الذي يشمل كامل جسد النص، فهو» ينطلق من محدودية الكلمة القاموسية إلى رحابة الكلمة المعبرة الموحية التي تكسب الشعر كثيرا من السمو والجمال والخصب وتمنحه القدرة على الاستمرار في العطاء والتجدد«(١٠)، كما رأينا مع كلمتي إليوت والذاكرة، أو مع كلمة « آثارهم»، حيث تتوحد التربة الكنعانية(الآثار) بالإنسان الكنعاني(هم)، ثم تأتي إيحاءات الصورة والرؤى متتالية في المشهد الشعري:

- تلك آثارهم

- إني راكض خلفهم

- خلفهم، خلفهم، خلفهم

- تلك آثارهم

- اخرسي..ليس هذا طلل

- إنه، إنهم

- إنه دمهم..و العطور، تلك أشواقهم.. دمهم

- مثل أصداف صيدا وصور(١١)

- فمن «آثارهم» ينكشف أمامنا هذا التاريخ الكنعاني الجليل، فالشاعر يركض خلف الآثار، وهي تمنحه إشراق الذاكرة وقوة الخيال، بل إنه يؤكد فاعلية البحث التراثي من خلال التكرار «خلفهم، خلفهم، خلفهم»، ثم تداعى فكره إلى الأطلال التي تزيد الذهن انفتاحا على الموروث وتعطي مشاعر الحنين دفعا قويا، وكأن هذا المكان ليس ماضيا ولكنه الحاضر المتجدد.

- وهو الطلل/ الإنسان وليس الطلل/ الحجر، بل هو الطلل/دم الأجداد

وعطرهم،وهكذا من «الدم» تتداعى إيحاءات البطولة والمجد، ومن «العطور» دلالات الحضور في ذاكرة الأساطير والحضارات، ومن إيحاء كلمة «الأشواق» تولدت صورة المكان الكنعاني في كامل الأرض الفلسطينية، وكلها تشكل معينا فنيا ومعنويا للوحي الإبداعي.

– من خلال ذلك التداعي الذي انطلق من الآثار الكنعانية تحول النص إلى قداس ابتهالي للذاكرة والأساطير والدين، بخاصة في ظل ترابط أجزاء النص وتكامل وحداته، فالتماسك بين الكلمات والتفاعل بينها أسهم في نجاح الأبناء الهندسي لتشكيل صورة العلاقة بين الشاعر والآثار،و هو النجاح الذي يبحث عنه الشعراء، و« يخطئ الشاعر إذا ركز على صور بعينها في قصيدته من غير نظر إلى تماسكها مع سواها، وغير تنبه إلى كونها تستمد حيويتها من شرايين تضامنها في جسد القصيدة جميعه»(١٢)، وهو الجسد الذي يكون أعمق جماليا وأرسخ دلاليا عندما يكون الشاعر الذي أبدعه ممتلكا للأدوات الفنية والمرجعيات المعرفية امتلاكا واعيا، تزيده الممارسة نضجا وجودة.

– وفي قصيدة « ليلة الافتتاح «تحيلنا كلمة» خبر أندلسي»على التاريخ الإسلامي في أوروبا وعلى رمزيات كثيرة من الزمن الأندلسي:

– على قمة الجبل الآدمي الذي
– كلم البحر حولا من السرد
– كانت تدندن أغنية قرب نهر
– سوالف مريم في شاطئيه
– تدلت على قبر أندلسي
– تراجع منهزما
– في الأعالي السحيقة من تلمسان
– في صقيع الصباح
– تدندن أغنية لونها
– لم يكن في قصائد لوركا
– و لا في رسوماته
– فوق جدران غرناطة العرب الراحلين(١٣)

– عندما نقرأ كتب التاريخ العربي نجدها تتوقف عند الجمال الطبيعي والتطور الحضاري والفني في بلاد الأندلس، و« قد وجد الشعراء العرب في أوروبا ما لم يجيدوه في آسيا من الحياة المتنوعة والأجواء والمناظر المختلفة والأمطار المتصلة والأدواح الطليلة... فصفت أذهانهم وسما وجدانهم وعذب بيانهم»(١٤)، وعندما يذكر المناصرة كلمة



الأندلس فإن تلك المناظر والأجواء تتوالى في القصيدة، فمن هذه الكلمة تولدت صور الانهزام الإسلامي أمام الصليبيين والتراجع بعد البطولات والانتصارات، كما توحي «الأندلس» بمشاهد الغناء والرقص وإنشاد الشعر في مجالس الولاة والأمراء، وهذه الصورة تستدعي صورة أخرى هي صورة الجواري وهن يرقصن وصورة الحدائق والقصور، لذا نجد الشاعر يواصل تداعيه:

– تدندن أغنية لنساء
– فساتلهن تفرعن
– في أفق من طيور ملونة زاعفات
– و لسن نوارس
– ولسن طواويس
– يركضن في الحوش عند المساء
– ولا سائحات ملاح
– ولكنها عبق من قرنفل هذا الزمان(١٥)

– فالشاعر يلتفت إلى الذاكرة الحضارية والطبيعة الأندلسية، ويستحضر زمن الأغاني العذبة في كلماتها وألحانها، ومناظر اللباس النسائي الدال على التنوع الثقافي والاختلاف العرقي في بلاد الإسلام، وتتداعى الصور في ذاكرة الشاعر،ليكشف للقارئ سحر حضور الطيور في الحدائق الأندلسية، ويستدعي مناظر التقاء جمال المرأة الأندلسية بجمال الطواويس، فتتعدد الألوان والأصوات والجماليات، وبتذكر المرأة الأندلسية يحيلنا الشاعر على صورة عبق الزمن الأندلسي بكل ما هو جميل ومدهش.

– إن التداعي بارز في شعر المناصرة، وهو لا يحقق التوهج الفني للنص بمعزل عن تقنيات وبناءات فنية أخرى، بخاصة ضمن الجمالية الدرامية في الشعر، لذلك نجد المناصرة يوظف جمالية الحوار الدرامي في قصائده.

٢- المنولوج الدرامي/ صوت الداخل النفسي:

– يعتمد شعراء القصيدة المعاصرة على هذه التقنية لما تتميز به من قدرة على التوغل في عمق الذات الشاعرة، وإقامة حوار بين النفس وذاتها، وهو يعد من الاستخدامات التقنية المستحدثة في الشعر العربي» حين يحاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب، فينكفئ على شجنه الداخلي»(١٥)، ويتحاور معه ويقترب من أعماقه ليخرجها متحدثة صريحة، فيصبح للشاعر صوتان» أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر»(١٧)، ليكشف الخواطر والأفكار التي لا تحضر من دون المونولوج، فهو يسهم في التوتر والحركة داخل بنية القصيدة.

– عندما يريد المناصرة أن يفصح عن سر هويته النفسية يلجأ إلى الحوار الداخلي:

– أنا المجنون والشاعر
– أنا المسفوح والسفاح
– لحبك لسعة الخاطر
– أنا المجروح والجراح
– أنا المقتول والقاتل
– أنا العطشان ترويني
– بحار الهند والصين(١٨)

– تحضر شخصية الشاعر في النص الشعري، بكل تناقضاتها وصراعاتها الداخلية،في سياق حضور الصوت المتكلم الكاشف للأبعاد الغرائبية للصوت/ الشاعر، هذا المجنون بالكلمات والأحلام، والذي يعاني من بطش آلة القتل والمحاصر في المنافي، ويذهب الصوت بعيدا في التوغل داخل الأعماق النفسية، ليقول المقابلة والتباين، فمن جهة فإن الصوت هو الفاعل(السفاح، الجراح، القاتل) ومن جهة أخرى فهو المفعول به(المسفوح، المجروح، المقتول)، فأي تقابل وتناقض هذا؟

– الشعرية يمنح النص كل السمو الجمالي والرقي الفكري، كما أنه يخلخل

البنية الذهنية للمتلقين ويمنح الشاعر وشعره نوعا من الفعل والحركة،ليتجاوزا الجمود والثبات، وقد استطاع الحوار الداخلي أن يكشف طبيعة الشخصية الفلسطينية ويوضح القوى المتصارعة والكثافة التصويرية في النص وفي الواقع، وكأن المناصرة في صراع متواصل مع العدو ومع المنفى، فيلجأ إلى المونولوج ليتخلص من أوجاع الراهن ومأساويته.

– عندما نقرأ الشعر المعاصر نلحظ جمالية توظيف النصوص للمنولوق وكيف يندمج في بنية التوظيف الأسطوري، فـ«ينجم الحوار الداخلي عن الصراع المركب من عدد من القوى والمستويات أو الصراع الداخلي بين الفعل والعواطف»(١٩)، يقول المناصرة:

– أنا عاشق من نبيذ وطني

– ألا ترحمين عذابي على شرفه أنتظر

– أنا من خمس انوح

– أنا قبل طوفان نوح

– أجوب صحاريك أسأل عن واحة أو جزيرة(٢٠)

– ويقول الشاعر في قصيدة « توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا »:

– الحب الأعمى .. سيدنا

– العشق الحق بياض وسكوت

– من كثرة تكليمي نفسي يا حبي

– أوشكت أموت(٢١)

– إن صوت الشاعر العاشق يخترق الأزمنة وينطلق من أعماق الوجع الشخصي ليعانق الوجع الجماعي، ويتلاحق ضمير المتكلم «أنا» أمام القارئ ليوضح له هذا الزلزال الداخلي الذي أصاب الشاعر، نتيجة البعد عن الوطن، ونتيجة الاحتراق والاغتراب في العالم، وهي المعاناة الممتدة في الزمن لتصل إلى طوفان نوح، وتقترب من النصوص المقدسة والأساطير التي تتناول الطوفان(٢٢)، وكي يعطي المونولوج للمشهد النفسي- الشعري وجعه وجرحه يقترب من الصحراء باحثا عن الواحات وأماكن الماء، وكان الشاعر يتحرك بين عشق الصحاري وبين الشوق إلى الوطن.

– وفي النص الثاني يكشف المونولوج خاتمة ذلك الوجع والحزن، فالشاعر من كثرة حواره الداخلي الخافق حزنا وشوقا يقترب من الموت ويبتعد عن الحياة، وهاهي الصحراء التي أراد الهرب منها في النص الثاني قد حاصرته وقبضت عليه وخنقت أنفاسه؛ أنفاس الذاكرة،أنفاس الوطن، أنفاس الأسطورة الكنعانية...

– تتألق الأساطير بفضل المونولوج، وهو الذي يجعلها تقف بعيدا عن التوظيف البسيط المباشر، وإذا علمنا بأن القصيدة المعاصرة «تنفتح على فضاءات دلالية رحبة، وتفيض على القارئ بتجلياتها الجمالية، وتستثيره إلى محاورتها واكتشاف أسرارها وكنوزها» (٢٣)، فإن شاعرنا الفلسطيني ينفتح على فضاءات الأسطورة ويفيض شعره بالمونولوج المحرك للفكر والعاطفة والصور، نقرأ :

– كاتبت الموت وكاتبني هذا الأسبوع

– عانقت الموت وعانقني قرب الينبوع

– قاتلت الموت وقاتلني يا سعف يسوع

– الليلة أذكر ما عز من الأشياء

– الليلة أطفح بالهم الآتي من سفن الطوفان(٢٤)

– كما نقرأ هذا المونولوج الذي يقول الشكوى والحسرة:

– تدمع عيني وحدي

– أشكو وحدي

– أمشي في الشارع ليلا وحدي

– أسكر وحدي

– أشرب سم العالم وحدي

– أزرع شجر الحب وحيدا

– يثمر شجر الحب وحيدا

– يثمر شجر الحب فيأكله غيري

– أمنح فرحي غيري

– ذلك أني معكم

– رغم رحيلي..وحدي(٢٥)

– يتحرك الجرح الداخلي على جسد النص الشعري، ويحيلنا صوت الحوار مع الموت على رهبة اللحظة الفلسطينية في سياق اللحظة الإنسانية العالمية، ويستحضر الصوت مشهد مقتل المسيح ليزيد من قداسة الجرح ومن عمق الرؤية الشعرية التي توحد ذات الشاعر بالموت، كما أن مسار المونولوج يمتد في بحثه ليستقر في سفن نوح الهاربة من الطوفان، فيصير محاصرا برمزيات الموت وأقفاص الهم والوجع.



– إن مونولوج المناصرة يتحدث بأصوات الأسى، ويكشف هذا القلب الفلسطيني الجريح، وجرحه من جرح الوطن والأمة، ويمعن النص في وصف المعاناة عندما تلتقي الدموع بالوحدة وتحاور الشكوى هذه الوحدة، كما يتجه الشاعر في طريق الضياع والشتات ليلا وهو وحيد، بل إنه يغرق في السكر وحيدا، وعندما نتأمل النص الشعري نجده قد تشكل عبر حوار داخلي يتأسس من خلال المفارقة التي تعطي الشئ ونقيضه، وتحد الشاعر ووطنه برهبة الوحدة، فجاء المونولوق بفاعلية الحركة (تدمع، أمشي، أسكر، أشرب، أزرع، يثمر) وسلبية الحضور في المكان والزمان للإنسان(الوحدة)، وقد منح التكرار شاعرنا الأداة اللغوية- الدلالية المناسبة للاقتراب من العمق النفسي- الفكري له ولوطنه.

– لقد حضر الحوار الداخلي كثيرا في الشعر الأسطوري الذي كتبه المناصرة، و «إذا كانت النصوص الجمالية منطوية على أسرارها بانتظار من يحسن استدراجها واستيلادها مكنوناتها، ذلك أنها لا تبوح بها إلا لمن يحسن استنطاقها»(٢٦)، فإن نصوص المناصرة الأسطورية أو التي تؤسطر الشخصيات والوقائع تحتاج إلى تأمل عميق وبحث متواصل قصد اكتشاف السحر والشعرية من خلف التوظيف الأسطوري وجمالياته، وقد كان المونولوق تقنية طيعة في اليد الفنية للشاعر.

– ونجد المناصرة يناجي البحر ويذهب بعيدا في تشكيل البنية الدرامية من خلال مونولوج يستعين بالذات الشاعرة/ أنا وبالشخصيات المتنوعة، وبكل إيحاءات الكون، فينتقل من الصوت الأحادي الذي يخفق بذات البطولة الفردية إلى الصوت الجماعي المعدد للشخصيات في المونولوج الواحد (الشهيد، الجد الكنعاني، امرؤ القيس، المسيح...) ليستقر في حوار داخلي منفتح على البحر:

– أنا الذي يعرف جراح البحر

– أنا الذي يعرف السر في حصى الدهشة

- أنا المدجج بالبطولة
- الفارغ الهم يا بحر يا قتيل وحدي
- أمسك شمسك من قرنيها
- و أغمسها في ملحك حتى
- يطهر هذا الإثم المزمن
- في صحراء قلوب الزوار
- فلا تقتربوا من بحري(٢٧)

- يؤكد هذا الحوار الداخلي على قيمة وسر اللغة الشعرية؛ أي قيمة تجاوز المعتاد في لغة الخطاب اليومي وسر خلخلة كل ما هو سائد لغويا وفكريا، علما بأن « كل شعر هو بالضرورة خروج عن السائد والمألوف، وكل شاعر هو بالضرورة مجدد، فاللغة الشعرية هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي- أصلا- انحراف عن المعهود، وطرق لصيغ جديدة في القول والتعبير»(٢٨)، وقد حاور المناصرة البحر بصوته الداخلي، ثم دخل بنا دروبا أسطورية وتحول النص إلى أجواء طقوس الاغتسال بالماء المقدس من الخطايا عند بعض الأمم،كما عانق البطولة الأسطورية وفتح النص على شخصية جلجلمش في الأساطير البابلية(٢٩)، قبل أن يختم ختمته الأسطورية « لا تقتربوا من بحري».

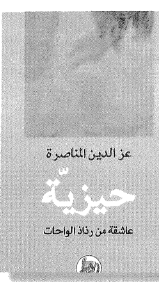
- لقد أعطت تقنية المونولوج أفقا شعريا متميزا لشعر المناصرة، ومنح التوظيف الأسطوري إمكانية تكثيف الدلالة في النص، كما أنه منح الشاعر الأداة الجمالية للتعبير عن المشاعر والأفكار والاقتراب من العمق النفسي والراهن الفلسطيني.

٣- المحاورة/ الأنا والآخر:

- لأن الشاعر لا يمكن أن يبدع من دون التواصل مع غيره من البشر، فإن حضور صوته إلى جانب أصوات أخرى في الإبداع الشعري كان أمرا حتميا وضروريا،« في هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة، وما دام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير»(٣٠)،حتى يتمكن من التعبير عن موقفه أو رؤيته للحياة والمستجدات الوطنية والإنسانية، فيكون مشهد الحوار أكثر ترسيخا لدلالات الشاعر من المشهد العادي الثابت.

- في قصيدة « زرقاء اليمامة » يلجأ الشاعر إلى المحاورة مع جفرا، ليحدثنا عن المخاطر التي تنتظر الوطن:

- لكن يا جفرا الكنعانية
- قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات



- كجيش محتشد تحت الأمطار
- أقرأه سطرا سطرا رغم التمويه
- لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء
- كنا نلهث في صحراء التيه
- كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام(٣١)

- ونحن عندما نقرأ الشعر العربي المعاصر نجد حضورا كبيرا لدلالات الفداء من خلال شخصية المسيح التي وظفها الكثير من الشعراء العرب(٣٢)، وها هو المسيح ينقل لنا في قصيدة المناصرة « خيانة» قصته مع أتباعه، وقد أظهرها الشاعر في شكل حوار بين المسيح وأحد الأتباع:

- و عندما قلت لهم
- أطعمتكم من كسرة المشتاق
- و من جرار الخمر والأشواق
- لكن واحدا عليه نعمتي تراق
- ينكرني قبل طلوع الشمس في الأسواق
- و عندما قلت لهم
- كان يقول لي مزمجرا:
- يا سيدي ذوبني الوجد وحثني الحنين
- فجئت بابك الطهور آخر النهار
- و قال لي: لو جارت الأقدار
- عليك لن أكون منكرا(٣٣)

- ولكن هذا التابع للمسيح قد خان،و بهذا يكون الشاعر قد قدم سردا شعريا للقصة الدينية، كما فعل عندما أراد أن يقدم حكاية جفرا/ زرقاء اليمامة التي حاورها وأعلمته بالخطر القادم،و هو هنا يلتفت إلى المسيح وينقلنا إلى حواراته مع أتباعه، مستعينا بطرق السرد الروائي المعروفة المرتبطة بصيغ القول(قال، قالت، قلت،...).

- لقد منح الحوار التوظيف الأسطوري عند المناصرة كثيرا من الحيوية، كما أسهم في فتح وعي ومخيال القارئ على مشهد جمالي ودلالي يستفيد من الذاكرة الأسطورية والدينية ويمنحها الإشراق الشعري اللازم، وهو يعود من جديد إلى أجواء الدهشة ونبض الخوارق عندما يحاور الأنثى الأسطورية:

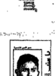
- كهربني ثغرك، صف اللؤلؤ في باب البحر
- رفيق ضفائرك المجنونة في عاصفة الضوء المنثور
- كل ضحاياك انتشروا في الليل
- كحبات السهر الممدود
- و أنت تغطين كأفعى شتوية
- تسترخين في قاع بحيرة بلور
- قالت لي:غابة مرجاني تتناسل أنهارا
- من عسل الرغبات
- غمزتني بعلامات النار الوثنية
- الحية بنت الحية بنت الوقواق(٣٤)

- إن هذه الأنثى الأسطورية المحاورة للشاعر قد أثرت في جميع المحبين الذين يريدونها أو يعشقونها، وقد تساقطوا قتلى في الليل، في الوقت الذي تنام نومتها الأسطورية كأفعى في قاع البحيرة، وهي -هنا- تحاور الشاعر وتفتح أمامه سر دهشتها وألق صورتها وسحر توحدها في الطبيعة، فتتشكل- عبر هذا المشهد- شعرية الأنثى التي توشح النص بمعاني الخصب وفرح الطبيعة، وهي التي قالت للشاعر شهوة التوحد في النهر/ الماء وسحر النار الأسطورية.

- ويقترب من أساطير الخصب وينشد أناشيد الخصوبة ويمارس طقوس الشوق إلى المطر، فيكتب المحاورة بينه وبين الأمكنة الكنعانية:

- هل نتراهن، قالت جفرا: لن تمطر
- قال الكرمل: تمطر
- قلت: ستمطر أو لا تمطر
- طبعا كنت أنا الرابح
- كان الكرمل مشدوها بقناديل البحر
- تلبس طرحتها البيضاء
- قالت جفرا: هذا البحر المسكون بلوعتنا(٣٥)
- فقد اتخذ الشاعر من الحوارية





المطرية أداة الشوق للتحرر والانعتاق من المحتل، إذا اعتبرنا أن الرمزية الدلالية للمطر تحيل على التغيير والتبدل في الأرض، ومن ثمة يشمل التأثير الإنسان، وقد أسعف الترميز شاعرنا في مكاشفة هذا الماء- الحلم،و لم يكن ليستطيع التعبير عنه لولا الاستفادة الفنية والفكرية من تقنية المحاورة ومن التوظيف الدلالي لأسطورة الخصب والتراتيل المطرية، ومن هنا يمكن للشاعر ولأرض وطنه ترقب المطر، بكل إيحاءاته البعيدة والعميقة؛ أي تلك المرتبطة بالأمل، الحياة، البقاء، التحرر...

- الخاتمة:

- لقد حاولت هذه الورقة أن تكشف جانبا من جوانب تقنيات التوظيف الأسطوري عند الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، بالتركيز على البنية الدرامية للقصيدة، وهي إحدى جماليات البناء الشعري الأسطوري، والشاعر معروف بقصائده التي تنزع – في بنائها- المنزع الملحمي، ويمكن للقراء البحث في تقنيات أخرى، ليتأكد لهم العمق الشعري والمقدرة الأسلوبية والمرجعية الأسطورية والشعبية والتاريخية للمناصرة.

- عندما نبحث في تقنيات التوظيف الأسطوري فإن ذلك يعني إنجاز سفر على سفر؛ فنحن نسافر جماليا في تشكيلات الموسيقى واللغة والصورة والأسلوب، كما أنجز الشاعر سفره في عوالم الأساطير الشرقية واليونانية، والأمر يصدق على البحث النقدي في تجليات وجماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي، ويبقى للبنية الدرامية الحضور المهم في هذا الشعر، وقد وجدنا المناصرة يجيد الاستعانة بالتداعي والحوار الداخلي والمحاورة في بناء شعره.

* باحث وأكاديمي من الجزائر

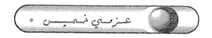
الهامش

- ١- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة، مصر، ١٩٧٩، ص٣٧٣
- ٢- طه وادي جمال: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط١، ٢٠٠٠، ص١٣.
- ٣- المرجع نفسه، ص٤٠.
- ٤- عز الدين المناصرة شاعر فلسطيني من مواليد الخليل بفلسطين سنة ١٩٤٦، متحصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة صوفيا، اشتغل بالتعليم في بعض الدول العربية قبل ان يستقر بالأردن سنة١٩٩١، حيث يدرس بجامعة فيلادلفيا، له مجموعة من الدواوين منها: يا عنب الخليل-١٩٦٨، الخروج من البحر الميت- ١٩٦٩، قمر جرش كان حزينا- ١٩٧٤، بالأخضر كفناه-١٩٧٦، جفرا١٩٨١، كنعانياذا-١٩٨٣، حيزية- ١٩٩٠(...)
- ٥- محمد صابر عبيد: حركية التعبير الشعري(رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٦.
- ٦- رجاء عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول(عدد خاص بالشعر العربي الحديث)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر، المجلد٧، العددان١ و٢، اكتوبر١٩٨٦، مارس١٩٨٧، ص٥٥.
- ٧- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٥، ص٥٦-٥٧
- ٨- نجد أسطورة عشتار في أغلب الكتب التي تناولت الأساطير ويمكن العودة إلى طلال حرب: معجم أعلام الأساطير و الخرافات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص١٩٨ .
- ٩- عز الدين المناصرة الأعمال الشعرية، ٢٨٥
- ١٠- إبراهيم خليل: دراسة نقدية لديوان الخروج من البحر الميت، ضمن كتاب" امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر المناصرة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ١٩٩٩، ص١٨٨.

١١- عز الدين المناصرة : الاعمال لشعرية، ص٣٥٧.
١٢- رجاء عيد : القول الشعري(منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩٥، ص٩٧.
١٣- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٨١٨-٨١٩
١٤- أحمد حسن الزيات: تاريخ الادب العربي، دار المعرفة، لبنان، ط٧، ٢٠٠٢، ص٢٢٩.
١٥- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٨١٩.
١٦- رجاء عيد: الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص٥٥.
١٧- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، لبنان، ط٣، ١٩٨١، ص٢٩٤.
١٨- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٨٩.
١٩- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ٢٠٠٣، ص٢٨٤.
٢٠- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص١٣٥.
٢١- المصدر نفسه، ص٢٤٥.
٢٢- للتوسع حول أسطورة الطوفان انظر ستيفاني دالي : أساطير من بلاد ما بين النهرين، ترجمة نجوى نصر، بيسان للنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص٢١ وما بعدها.
٢٣- فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٧، ص٥.
٢٤- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٢٣٧.
٢٥- المصدر نفسه، ص٢٥٨-٢٥٩.
٢٦- سامي سويدان: في النص الشعري العربي(مقاربات منهجية)، دار الآداب، لبنان، ط٢، ١٩٩٩، ص١٠.
٢٧- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٧٤٨.
٢٨- سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص٣٢.
٢٩- للتوسع حول أسطورة جلجامش يمكن العودة إلى صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، سوريا، ط٤، ٢٠٠٤، ص٥٥ وما بعدها.
٣٠- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص٢٩٩.
٣١- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٤٧.
٣٢- انظر ماكتبه الدكتور كامل فرحان صالح عن ظاهرة توظيف المسيح في الشعر العربي في كتابه" الشعر والدين، فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي"، وهو صادر عن دار الحداثة بلبنان سنة ٢٠٠٦.
٣٣- عز الدين المناصرة: الاعمال الشعرية، ص٩٧.
٣٤- المصدر نفسه، ص٢٩١.
٣٥- المصدر نفسه، ص٦١٤



طقوس الكتابة



عزمي خميس *

لا شك أن الكتابة الإبداعية عملية شاقة ومعقدة وغامضة أيضا، ولا يمكن مقارنتها بأي نشاط إنساني عادي آخر، ولهذا فإن عادات الكتابة وطقوسها لدى المبدعين تتسم بالغرابة والطرافة أحيانا، وربما كان بعض هذه العادات قابل للفهم والتبرير، لكن كثيرا منها يتصل اتصالا وثيقا بنفسية المبدع وبيئته وموروثاته ومكبوتاته وهواجسه وأحلامه ومخاوفه، مما يجعل فهمها عسيرا صعب المنال.

و قد لا نعدم مبدعا يمارس الكتابة الإبداعية بطريقة تشبه الوظيفة.

لكن يبدو أن العزلة تشكل قاسما مشتركا في طقوس الكتابة عند المبدعين في الغالب الأعم، وهذا أمر مفهوم تماما إذا علمنا أن الإبداع في حقيقته ليس سوى إبحار في الذات ومع الذات. وليس معنى هذا أن يكتب المبدع عن ذاته، بل إنه حين يكتب عن قضايا عامة فإنه يكتب انعكاساتها على ذاته، ويكتب عن تللك القضايا كما تشكلت في داخله وكما تراها عينه الداخلية.

فالروائي أمين معلوف نجده يهجر عائلته سنوات منقطعا في جزيرة نائية كي يكتب رواياته. كذلك فعلت الروائية أحلام مستغانمي التي غيّرت أرقام هواتفها حتى تقطع اتصال الآخرين بها وقبعت في عزلتها ثمّ قررت السفر الى بلد لا يعرفها به أحد حتى تنجز روايتها «عابر سرير».

لكن الكاتب الكبير هنريك إبسن المسرحي البارز لم يكن يكتفي بالعزلة فقط، بل كان يضع أمامه صورة غريمه وعدوه اللدود الأديب الكبير ستراندبيرج حين يكتب، ويبرر ذلك بأنه يريد إغاظته وهو يتفرّج على إبداعه قبل نشره على الناس!

أما الأديب العبقري إدجار ألن بو فقد كان في عزلته أثناء الكتابة يضع قطاً على كتفه! ولماذا ؟ لا أحد يعرف!

أما الروائيان الكبيران فيكتور هوجو ود. اتش. لورنس فقد كانا يشتركان في طقس غريب، هو البقاء عاريين أثناء الكتابة!

لكن الروائي أونوريه دي بلزاك فهو يذكّرنا بطقوس معظم الكتّاب العرب، حيث كان يحرص أثناء الكتابة على وضع إبريق من القهوة بجانبه!!

على أن من المرجّح أن طقوس الكتابة تختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي يكتبه المبدع.

فالشعراء في الغالب الأعم يختلفون عن الروائيين أو كتّاب المسرح، ذلك أن الشعر يأتي غالبا على شكل نفثات قد تكون مفاجئة، أو نتيجة انشغال بأمر معيّن يؤدي الى انفجار القصيدة في ذهن الشاعر في أي وقت.

فنزار قبّاني كتب أولى قصائده وهو على ظهر الباخرة مسافرا الى إسبانيا.

و أحمد شوقي كان الشعر يباغته في أوقات كثيرة وكان معروفا عنه أنه كان يكتب على أي ورق يصادفه.

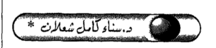
خلاصة ما نودّ قوله : هو أن طقوس المبدعين في الكتابة صنفان :

- فهناك طقوس أصيلة نابعة من ذات المبدع تفرض نفسها عليه فرضا وتسوقه نحو الكتابة.
- وهناك طقوس مقلّدة مستنسخة عن طقوس المبدعين الكبار، يحسب بعض الكتّاب أن اتّباعها أو الأخذ بها يخلق أدبا أو إبداعا له قيمة.

الكاتب المبدع الحقُ هو الذي يكتشف الظروف والأجواء والأحوال التي تعينه على الكتابة، ففي نهاية المطاف لا يعني المتلقي إن كان الكاتب يضع قطا على كتفه أو يمشي عاريا في بيته أو يحدق في صورة غريمه أو يشرب برميلا من القهوة مع كل قصيدة! ما يعنيه بالدرجة الأولى هو ماذا يكتب الكاتب!!

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

الأسطورة والتاريخ والأدب والرمز



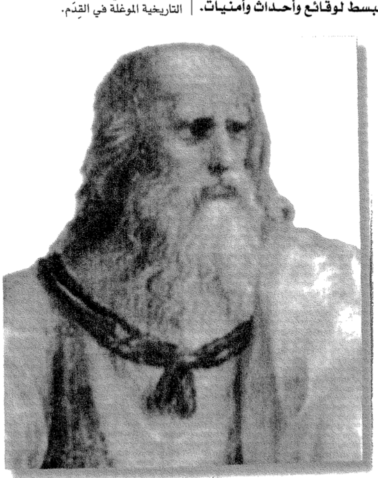
د. سناء كامل شعلان *

الإطار الزمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة مختلفٌ تماماً عن الزمن التاريخي للتجربة الإنسانية، ويعود في غالب الحالات إلى سالف العصر والأوان، ويُعتقد أنّ التاريخ في المجتمعات الإنسانية قد حلّتْ محلّه الأساطير، وهو يؤدي الوظيفة نفسها، ولذلك فإنّ التاريخ ليس منفصلاً عن الأسطورة. في حين أنّ الأسطورة تسجيل خاص مبسط لوقائع وأحداث وأمنيات.

وفهم الأسطورة فهماً صحيحاً يقتضي إحاطة واسعة بتاريخ الأمة أو الدولة التي ظهرت فيها، وبجغرافيتها وبأحوالها الاجتماعية. فالأسطورة والتاريخ ينشآن عن التوق إلى معرفة أصل الحاضر، ولكنّهما يفترقان في القيمة التي نُسبغها على ذلك الأصل. فهو أصل قُدسي عند الأسطورة، وأصل دنيوي مفرغ من الأسطورة في التاريخ. وبتعبير آخر، فإنّ الأسطورة تنظر إلى التاريخ بوصفه تجلياً للمشيئة الإلهية، أمّا التاريخ فينظر إلى موضوعه بوصفه تجلياً للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الإجتماعية، وهذا يعني أنّنا أمام نوعين من التاريخ: تاريخ مقدّس، وتاريخ دنيوي.

ويتضحّ من دراسة الأساطير المختلفة أنّ الفكر الأسطوري توصّل في مراحله الأولى إلى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية، ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تعزّز ارتباطهم بالأرض، وتعزّز تصوّرهم لوحدة القبيلة والجنس، وظهرت إلى الوجود عبارة الأسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير التاريخية) ثم حلّت محلّها أساطير الآلهة والأرباب السابقين (نشأة الكون وأصل الآلهة) وانتهت محاولات تحرّي المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور أساطير الأخرويات.

وقد تقلّص الاهتمام بالبعد التاريخي للأسطورة شأنّه شأن تقلّص الاهتمام بالأسطورة منذ ازدهار نظرية النشوء والتّطور في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنّه عاد إلى الأضواء مع مطلع القرن العشرين على يد علماء الأنثروبولوجيا واللغات، وتبع ذلك دراسات نفسية معمّقة وتطوير مناهج علم الاجتماع والأنثروبولوجية والدراسات الفلسفية والتاريخية. وظهر أصحاب المدرسة الذين يجدون وشائج حقيقية بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التاريخ، فأصحاب هذه النظرية يذهبون إلى أنّ الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنّ عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنّه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق التاريخية الموغلة في القِدَم.



افلاطون

فالأسطورة ليست بدعة أو وهماً، بل هي مقولة جدلية ضرورية للوعي والوجود عامة. وفي ضوء ذلك يؤكد الكثير من أصحاب هذه المدرسة أنّ كثيراً من مدونات القرنين السادس والخامس قبل الميلاد كانت تنزع إلى تحديد «تاريخ» لما ترويه، وأنّ التمييز بين التاريخيين: الأسطوري والتاريخي تمييز معاصر.

وقد تابع بعضهم القول: إنّه إن كان ثمة شيء من التاريخ في بعض الأساطير، فهو شبيه التاريخ الذي لا يسجل ما حدث، بل ما ظنّه الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة أنّه قد حدث أو هو تاريخ متنكّر فآلهة الأساطير رجال تجمّع حولهم ضباب الزمان والخيال، فضخّمهم، وصوّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة، بل أنّه قد ساد الاعتقاد زمناً في عصر النهضة أنّ الأساطير الدينية الوثنية هي تحريف للوحي التوراتي، ولم يتغيّر هذا الاعتقاد إلاّ عندما سنحت لهم فرصة للإطلاع على حضارات مصر والشام والرافدين وبلاد الشرق وشعوب أمريكيا، وتعرّفوا على أساطيرها.

وقد علّل أحد أقطاب مدرسة البعد التاريخي للأسطورة مرسيا الياد موقفه من تاريخية الأسطورة بقوله: إنّ ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية لا تدوم في الذاكرة الشعبية أكثر من قرنين أو ثلاثة، وتُعزى تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوه الحقيقية، انّها تعمل على نسق مغاير وبواسطة بُنى مختلفة، فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، وبالنماذج القديمة بدلاً من الشخصيات التاريخية.

وبذلك تغدو الأسطورة تاريخاً يُسجّل بطريقة خاصة، بل هو تاريخ ضمن أنساق إدراكية أخرى أنتجتها الذاكرة الإنسانية ضمن بُنى مختلفة، وخلعت عليها رداء الأسطورة، وجعلت منها أسطورة مؤرّخة -إن جاز القول- للتاريخ الحقيقي.

الأسطورة والرمز

يرى بعض علماء اللغة أنّ هناك حاجة إلى علم جامع يدرس الإشارات والرموز الأساسية في المجتمع، عبر دراسة التراكمات في التراث الإنساني، الذي تُعدّ الأسطورة من أبرز صور الترميز فيه.

ومع ظهور الحركة الرمزية في الأدب زاد الاهتمام بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائي، لا سيما الأساطير التي عبّر بها عن نفسه وعن مداركه، وبذلك غدت تلك الأساطير أكبر من حكايات، فهي تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها من صور، وإنّما طاقة نشطة تؤثر في الواقع، وتشكّله بالقدر الذي تتأثّر به، ومن هذا المنطلق تمثل الصّور الرمزية التي اخترعها الإنسان البدائي مساهمة منه في تفسير الواقع من حوله.

> **يتضح من دراسة الأساطير المختلفة أن الفكر الأسطوري توصل في مراحله الأولى الى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية**

وتنهض نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأنّ الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية، وتتضمّن في داخلها بعض الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تمّ استيعابها، بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي، وفي ضوء ذلك، فالأسطورة ليست مجرد سرد لقصة رمزية، إنْ هي إلاّ ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد، فالصّور لا يمكن فصلها عن الفكر: انّها تمثّل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها.

ويمكن تلمّس مصادر هذه النظرية لدى الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسّروا الأساطير على أنّها: كنايات ومجازات، اخترعها مؤلفون، فضّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة.

ومن هذا المنطلق صدر تايلور، أحد أعلام هذه النظرية، في اعتقاده بقدرة الإنسان البدائي على إنتاج الأسطورة نتيجة نظرته العامة إلى الكون، حتى إنّه جسّد مظاهرها كلّها على نحو رمزي، وما الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من إضفاء الوجود والذاتية على أفكاره، فهي بمنزلة الرموز لأفكاره لا سيما أنّ الأقدمين كانوا يقصّون الأساطير بدل القيام بالتحليل والاستنتاج.

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي لا يظن الظّان أنّ في الأسطورة تسلية للسامعين، فما هي كذلك، وإنّما هي التفسير والتأويل اللاموضوعي للمظاهر الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير صوراً تقليدية، ولكن ما من ريب في أنّها رؤية في الأصل كوحي هو جزء من التجربة نفسها، وأنّها من نتاج الخيال، ولكنّها ليست مجرد وهم.

الأسطورة والأدب

تعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية فيما ابتكرته من المغامرات التي كانت صدىً للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي للإنسان، وعلى الرغم من أنّ تلك المغامرات كانت جدّية الطابع، فإنّها لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، بل نستطيع القول إنّها أنتجت نفسها متضمّنة خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، ونستطيع أن نلمس هذه الخصائص في نتاج الأدباء الذين استثمروا الأساطير، وأنتجوا إبداعهم بتأثر واضح بها.

ويبدو أنّ الأسطورة كانت المعين الأوّل للأدب عند كلّ الأمم السابقة، وبذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما باللغة ثم صدورهما من مصدر واحد وهو المتخيّل. ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأسطورة في نصّه الإبداعي يُعزى إلى ما تتمتع به من بناء فني راق، وحكاية ساحرة، واشتمالها على عناصر التشويق فضلاً عن البعد الإنساني الواضح في مضمونها. فضلاً عن أنّها في الغالب مألوفة عند القارىء مما يسهم في زيادة فاعلية التلقي.

ونستطيع الزعم بأنّ الأساطير مصدر لا يُستهان به لانبثاق نماذج من الأدب، فالحبكة والشخصية والموضوع والصورة الأدبية هي مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة. ومردّ قدرة الأدب على تحريكنا هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة أو بفزع أمام عالم الإنسان.

وفي ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً حقيقياً عمّا سعت الأسطورة إلى تحقيقه، ألا وهو أن يعرف الإنسان مكانه

الحقيقي في الوجود، وأن يعرف دوره الفعّال في هذا المكان.

ونستطيع أن نصوغ المغامرات الإبداعية المجاورة أو المتداخلة والمتأثرة بالأسطورة في نسقين إبداعيين أساسيين:

الأوّل: ينتمي إلى حقل الأجناس الأدبية: كالشعر، والملحمة، والمسرحية، والرواية.

الثاني: ينتمي إلى كلّ ما هو شفاهي أو جمعي كالحكاية الشعبية، والخرافية، والبطولية، والخوارق.



أ- الأسطورة والأجناس الأدبية

العلاقة النشوئية الجدلية هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب، فالأدب والأسطورة يتداخلان، وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفّظ في لعبة الدخول إلى دائرة المقدس أو الخروج منها، فأسطورة ما قد تكون في دائرة الأسطورة في كتاب ما، وفي دائرة اللامقدس في كتاب آخر، وبذا تهبط إلى مستوى القصة غير المقدّسة، وتدخل حيّز الأدب.

وكان أفلاطون أوّل من استعمل تعبير MutholOgia ، وعنى به فن رواية القصة، ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير، وهذا ليس بالغريب إذ نجد كلمة الأسطورة الإنجليزية Mythos ومثيلاتها في اللغة اللاتينية مشتقّة من الأصل اليوناني Muthos ، وتعني قصة أو حكاية، ولا يتحقّق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب، بل أنّه يمتدّ ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدباً بالمعنى التام، أو نصّاً مدوناً يوفّر لنفسه خصائص النص الأدبي جميعها.

فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصياع لأعرافه المادية.

ونستطيع أن ندرك تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة عبر مطالعة الأنواع الأدبية التي هي حقيقة حلقات متصلة في سلسلة الإبداع البشري.

والشعر هو أقدم ما وصلنا من نصوص، لا سيما الشعر القصصي منه، ويبدو أنّ البدايات كانت كلاماً غامضاً يناسب طقوس العبادة والسّحر، وقد تغدو الأسطورة بعد زمن كلاماً موزوناً ذا إيقاع خاص، ويكون للشعر الغنائي الفضل في حمل هذه الأساطير ذات الإيقاع والترنيمات، التي سرعان ما تتجلّى بشكل واضح في الملاحم الشعرية.

كان افلاطون أول من استعمل تعبير فن رواية القصة ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير

«ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر، و يقيمها الثاني مع الأوّل، أنّ كليهما جوهراً واحداً على ستويي اللغة والأداء، فعلى لمستوى الأوّل يشترك الاثنان ني إشادتهما لغة استعاريّة، ومىء ولا تفصح، وتلهث وراء لحقيقة دون أن تسعى إلى لإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى لمنابع البكر للتجربة الإنسانية، محاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي.

وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم سبب تربّي الأسطورة في أحضان المسرح عند الإغريقي الذي كان معنيّاً بالتأمل بالأمور الدينية، وجاءت الأسطورة لتعبر عن هذا التأمل بالطقوس المسرحية الدينوية المعروفة، لا سيما عبر المأساة التي أعطت الأسطورة صوتها ومنحتها الأسطورة قوتها، وبذلك تظهر علاقة الأسطورة بالملحمة التي تُكتب شعراً، وتتناول خلق الآلهة وصراعها، كما تتناول سيرة بطل الملحمة ومغامراته.

وللأسطورة جانب أدبي يتوجّه الاهتمام فيه إلى الجانب الفني البنائي دون الاهتمام بالوظائف الدينية، وعبر هذا الجانب الذي قد يمثل استطالات للسّرد المثيولوجي كان ظهور الرواية التي اشتركت مع الأساطير بصفة مركزية وهي صفة الأحدوثة لتكون بذلك الرواية مغامرة من المغامرات الإبداعية في تاريخ الخيال البشري.

فقد أكدت أبحاث لوكاتش وليفي شتراوس وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، فالاختلاف عندهما يكاد لا يتجاوز أكثر من حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة، فالرواية

في تصوّرهما سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنّها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية.

ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية الجمعية

وتتداخل الأسطورة مع بُنى حكائية أخرى ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية. والجدير بالذكر أنّ هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أو تلتبس بها حدّدتها وجهات نظر علمية غربية، وقد تخلو منها أو من بعضها أنواع التراث الأخرى عند الشعوب المختلفة، سواء أكانت تلك الشعوب بدائية أم متقدّمة في مدارج الحضارة. وفي التراث العربي تمييز واضح بين الأسطورة والخرافة والحكاية والسيرة التي يتناقلها الرواة الحكواتيون. واشتراك بعض الأجناس الحكائية مع الأسطورة في ملمح أو أكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة، ولكنّه يقرّبها من بنائها وفنياتها، وإن لم يقربها من هدفها ووظيفتها، ومن ثم يكون تقسيمها على أساس نوع الحكاية نفسها، وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها.

فالحكاية لغة: نقل الحديث، ووصف الخبر إطلاقاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات ولكن الحكايا اكتسبت مع الزمن معنى خاصاً، فصارت تعني قصة مسموعة أو مقروءة تُروى في إطار محدّد من الزمان والمكان بأسلوب يحاكي الأسطورة، فهي حطام أساطير، أو بقاياها وأشلاؤها، أو تحتفظ بالكثير من خصائصها.

وتتنوّع الحكايات، وتختلف باختلاف مغزاها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها في المجتمع الذي اختصّ بها، فحكاية العلّة مثلاً، تأتي لتفسير ظاهرة أو تقليد، وهي بذلك تشبه الأسطورة، ولكنّها تختلف عنها بأنّ هدفها التفسيري بالغالب هو للتسلية، وكثيراً ما تكون إضافة متأخرة إلى الأسطورة أو زيادة عليها، ولكنّها ليست ملازمة لها بالضرورة. وتشترك الأسطورة والحكاية الشعبية باللامعقولية، واستحالة اخضاعهما للمنطق، إلاّ أنّ الأسطورة تؤدّي مهمة خاصة لا يقوم بها الأدب الشعبي، وهي الإجابة عن تساؤلات الناس بما يتصل

العلاقة النشوئية الجدلية هي الرابط الأساسي بين الأسطورة والأدب لأنهما يتداخلان ويتبادلان الأدوار

ببدء الخليقة، وخلق الكون وهوية أوّل البشر، والنهاية المتوقعة لعالمنا، ومصير الإنسان بعد الموت، والخير والشر، إلى آخر هذا النوع من الأسئلة.

أمّا الحكاية الخرافية فهي لغة الحديث المستملح الكاذب، أو الحديث المتخيّل مطلقاً، وبها سمي (خرافة)، وهو رجل من بني عذرة استهوته الجن كما تزعم العرب، فلما رجع أخبر بما رأى منها، فكذّبوه، حتى قالوا لما لا يصدق «حديث خرافة» وذهب مثلاً.

والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وتقابلها كلمة (فابيولا) Fabula ، وكلمة (موثوس) Mothos اليونانية، ومعناها الأحدوثة أو الحكاية، ثم غدت تستعمل للإشارة إلى القصة المختلقة، وهي بعيدة عن الأسطورة التي تنطوي على حقائق لا يمكن إثبات صحتها، فالحكاية الخرافية موروثات باقية من الأساطير، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد.

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق، وهي روايات غير حقيقية لا أساس لها والخارق كلّ ما خالف العادة، ويُطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب، أو قدرتهم على قراءة الأفكار، أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، وهو لا يخرج عن كونه مراداً لله.

وحكايا الجن تتحدّث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداث تفوق قدرات البشر، وشخصيات حقيقية مُنحت قوة خارقة شأنها في ذلك شأن الحكاية الشعبية، كما أنّ الزمن الذي تتحدّث عنه الحكايا هو زمن التجربة الإنسانية، ولكنّها تُميّز عن الأسطورة بكونها تُروى للتسلية وللترفيه دون أيّ بعد ديني تقديسي. وأحمد زكي كمال يفرّق بين الحكاية والخرافية، وحكايا الجن والعفاريت، وإن جمع كليهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أنّ قصص الجن، والعفاريت، هي قصص رمزية تنشأ في مجتمعات لا يمكن أن تُوصف بالبدائية، بل هي مجتمعات راقية، في حين تظهر الخرافات في مجتمع يصدق بها كما في خرافة الهامة عند العرب الجاهليين.

أمّا الحكاية البطولية فإنّها حكايات تدّعي الحقيقة، وتُروى أحداثها نثراً أو شعراً بأسلوب قصصي يصعب عزوه إلى مؤلف معين، وهي تشتمل على بعض الحقائق التاريخية، وبعض الخوارق التي لم يألفها الناس.

وعلى الرغم من أنّ هذا النوع من الحكايا لا يتضمّن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنّه يلتقي معها في إنتاجه عوالم فوق واقعية، هي مما تنتجه المخيلة الشعبية التي تنزع عادة إلى إضفاء صفات أسطورية على بعض أبطال المجتمع، وتمنحهم قوى مفارقة لقوانين الواقع، وتحرّكهم في أزمنة وأمكنة لا تنصاع لإرادة تلك القوانين، وتبتكر لهم من السمات ما يجعلهم فوق مستوى البشر. كما أنّ الحكاية الخرافية تفترق عن الأسطورة بالزمان والمكان المحددين وليس المطلقين كما في الخرافة وحكايا الجن.

أمّا الحكاية الطوطمية، فإنّها حكاية تدور على ألسنة الحيوانات، وهي ذات بعد ترميزي تربوي غالباً، إذ يقول الحيوان ما لا يستطيع مبدع الحكاية أن يقوله.

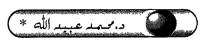
ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب العربي القديم (كليلة ودمنة) لابن المقفع، (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري، (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسي، ورسالة (تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا.

وجدير بالذكر أنّ المشترك بين كلّ الأشكال الحكائية السابقة الذكر والأسطورة هو أنّها جميعاً حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنّها نتاج لمخيلة واحدة، تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيراً أنّها تشكل معاً مصدراً من مصادر الإبداع الأدبي.



* كاتبة وأكاديمية من الأردن

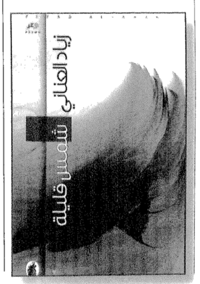
شمس قليلة لزياد العناني : البحث عن قصيدة النثر المضادة



(شمس قليلة) عنوان المجموعة الشعرية السادسة لزياد العناني، أحد أبرز الأصوات الأميز والأحدث في سياق تطورات الشعر العربي الراهن في الألفية الجديدة، ومع أن اسم زياد العناني ظهر بوضوح في عقد التسعينات إلا أنه انتظر حتى عام ٢٠٠٠ ليصدر عمله المميز: خزانة الأسف، وهو عمل يتوافر على جملة من السمات التعبيرية والأسلوبية التي دلت بوضوح على صوت فريد لشاعر مختلف، وقد تمكن في ذلك العمل من إعلان هوية خاصة جاءت في توقيت مناسب حيث التجربة الشعرية العربية بعامة تعاني من حالة إرهاق جمالي بعدما وصلت حدود التجريب إلى أقصاها وبدا كما لو أن الشعر يتبدد ويميل إلى ما يشبه التراجع والانسحاب. في زمن صعب مثل هذا يسعى العناني مع أصوات قليلة لا إلى مواصلة التجديد فحسب بل لمواجهة الفوضى والتسيب التي غدت السمة الملاحظة للقراء والشعراء قبل النقاد والباحثين على المنجز الجديد.

وفي الفترة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦ ظهرت المجموعات الست للشاعر: خزانة الأسف، في الماء دائما وأرسم الصور، كمائن طويلة الأجل، مرضى بطول البال، تسمية الدموع، وأخيرا: شمس قليلة. وهذا المظهر الكمي المتسارع يلفتنا إلى هذه التجربة المتدفقة التي تجعل من صاحبها واحدا من أوضح الشعراء إنتاجا في العقد الأخير. وإذا ما أضفنا تميزه الجمالي إلى الإنتاج الكمي فنستطيع أن نثق بتجربته وأن نتحدث عنها جهارا نهارا، فنحن لا نتحدث عن شاعر جديد كتب بضعة قصائد وإنما عن شاعر محترف له إنتاج واسع يوازي إنتاج بعض الشعراء على مدار حياتهم الشعرية. وإذا كان الشعر من ناحية أخرى «نوعا» أكثر منه «كما»، فإن المسألة النوعية في رأينا متوافرة وواضحة دون ريب أو تردد في دواوين زياد العناني، وما تزال مفتوحة أيضا على الاحتمالات.

يدلنا الفهرس على ثلاثة وأربعين عنوانا، (سنتناسى عنوان: «قصائد» فليس هناك ما يقابله في المحتوى الفعلي وربما كان عنوانا عاما لجملة القصائد القصيرة التي وردت في القسم الأول من الديوان، ولكن حذفه الشاعر بعد أن لاحظ أن معظم محتوى الديوان من هذا النوع). ويهدي زياد عمله إلى الأم باسمها الفعلي، «إلى غزيل السواعير أمي...في جيدها حبل من عسل» إهداء يربط الشاعر بالأم، قد يغري هواة النقد النفسي خصوصا وأن الأم تتكرر كموتيف واضح في عدد من قصائد الديوان.



القصيدة القصيرة

معظم قصائد المجموعة قصائد قصيرة، وما طال منها ظل يحافظ على نوع من التقسيم والتقصير على مستوى بناء القصيدة من مقاطع مرقمة أو منجمة بفواصل واضحة، وهذا مظهر بارز شديد الوضوح عند العناني، فهو لا يميل إلى القصيدة الطويلة بل يجد مجاله التعبيري في هذه الطريقة الخاطفة المكثفة التي تركز على خيط واحد أو علامة واحدة ثم تنتهي بنهايتها. إنها قصيدة الموجة المبدوءة والمختومة بوضوح دون إطالة أو ثرثرة، وهذا لا يعني أن القصيدة الطويلة ليست خيارا شعريا ممكنا،ولكننا نشير هنا إلى الطريقة التعبيرية التي تحكم الشكل الشعري في تجربة العناني، وزياد كما أفهم قصيدته لا يفكر بطريقة تركيبية، وإنما هو كائن مقطعي —إن جاز التعبير— ينظم فكرته ورؤيته في دفقات ومقاطع أو قصائد قصيرة متتابعة.

قصيدة النثر

كذلك يلفتنا أن معظم قصائد الديوان من قصيدة النثر، وقليل منها انتمى للوزن وللموسيقى المنظمة، ويبدو أن القصائد الموزونة قصائد قديمة نسبيا حاول أن يتمم حجم الديوان بها، وهي ليست قصائد سيئة ولكنها قلقة ضمن وحدة الديوان كعمل ينتمي بعمومه إلى قصيدة النثر بصور وتجريبات متنوعة.

وتأخذ هذه القصيدة عند العناني شكل القصيدة الحرة التي تعتمد على التقسيم السطري، بمعنى أنها شديدة الشبه بقصيدة التفعيلة من ناحية توزيع سطورها ولكنها تمتاز عنها بغياب الإيقاع المنظم، وهذا الشكل في أصله الغربي هو ما يعرف بالشعر الحر أي الحر من الوزن ولكنه مشابه لشعر التفعيلة «الموزون» من ناحية التقسيم والتوزيع في شكل الأسطر. هذا هو الشكل الغالب عند زياد وهو أيضا شكل غلب على كثير من نماذج قصيدة النثر العربية أو ما وقع تحت هذه التسمية بالرغم من أنه نوع من سوء الفهم لقصيدة النثر في أصولها الفرنسية الأولى. الشكل الفرعي الآخر في هذه المجموعة يبدو شكلا تجريبيا يقترب منه الشاعر بهدوء ودون مبالغة، ونعني الكتابة بصورة الفقرة وليس السطر، وقد جرب العناني هذا الشكل في بضعة قصائد لكنه بدا قلقا إزاءه ربما خوفا من غلبة النثر على الشعر، وخشية من فجاجة الاستقبال لشعر مكتوب بالنثر. هذا الشكل نتوقع أنه سيتوسع في المرحلة اللاحقة من تجربة العناني خصوصا مع تقدمه على طبيعة تعبيرية جديدة تتناسب مع هذه النثرية، وتؤيد المضي مع قصيدة النثر المفقرة (نظام التفقير).

القصيدة اليومية والواقعية:

من يعرف تجربة العناني يتفق معي أن لقصيدته بلاغة خاصة في البحث عن المعنى، فقد انتبه إلى أن التجريب في القصيدة العربية متجه إلى الشكل حتى حدود الإرهاق وكأن الشعر شكل محض يتطور بألعاب شكلية معزولة عن معناها. زياد تميز بالتركيز على تطوير رؤيته وتعبيره..أو تطوير المعنى الذي يمكن للقصيدة أن تقوله، وحاول أن يتجاوز الطريقة السقيمة للقصيدة الشعاراتية التي نعرفها، لصالح قصيدة جديدة تجرب في الاجتراء على معان ومضامين كثيرا ما تجنبتها القصيدة المحلية والعربية، وإذا كان المحتوى التفاصيلي واليومي ليس جديدا فإن ما عند زياد شيء مختلف عن مألوف قصيدة النثر بنسختها التصويرية أو التفاصيلية، لا يجد الشاعر مشكلة في مواجهة موضوعات كبرى غابت عن القصيدة العربية، من محتوى اجتماعي وسياسي أو متصل بالسلوك والثقافة الجماعية، وهو غالبا ما يتناول مثل هذه المحاور بلغة نقدية أو هجائية تتقصد معاندة الواقع واللعب على تناقضاته وأزماته، الشعر عند زياد يمكن أن يواجه أي شيء صغيرا أو كبيرا، ومن هذه الناحية تضمن ديوانه قصائد كثيرة ذات طبيعة واقعية اجتماعية وسياسية وثقافية متعددة: الحرية والكبت سياسة وجنسا وسلوك حياة، جريمة الشرف، تمرد العامل على واقعه..نقد السلطة والحياة الحزبية، العائلة الشرقية، التطور المشوه للمدينة وما تخبئه من تناقضات.....مثل هذه القضايا ليست شائعة ضمن قصيدة النثر، خصوصا في شكلها الغالب الذي أوغل في التعقيد التصويري فصارت الصورة بلا معنى نظرا للتعقيد المبالغ فيه وليس بالنظر إلى عمقها أو فلسفتها.

يجترئ العناني على المحتوى اليومي والاجتماعي وعلى المعاني الكبرى يسخر منها ويهجوها بطريقته الحادة، يذهب إلى مادة دسمة من المحذوف أو المسكوت عنه، ويفضح المستور والمخبأ لتأخذ القصيدة صورة من صور التحريض الإيجابي لإعادة مواجهة الواقع وتأمله ونقده وتفكيك آليات الاستبداد والقمع وأنظمة السلوك البدوي المختبئ خلف مظهر خادع للمدينة..وهذا المنحى الذي نشير إلى تميز العناني في تناوله أحد خيارات إنقاذ قصيدة النثر من انفجارها التصويري السريالي، الواقعية إذن بروح النقد والمحاكاة الساخرة مقابل «السريلة» هي مقترح جمالي تقدمه قصائد هذا الشاعر المتألق.

وإذا كانت هذه المادة ذات الطبيعة الواقعية تعيد الشعر مجددا إلى وظائف غائبة، فإنها تستلزم مهارة نادرة في شعرنتها، إنها مادة نثرية فيها تركيز موضوعي وفيها شخصيات واقعية أو متخيلة وهي بتعبير ما مفتوحة على السرديات الاجتماعية الكبرى، وربما نربط هذه المسألة بالمظهر السردي المتزايد والواضح في هذا الديوان: إنه مظهر يتوضح بوجود الشخصية ذات المحتوى الصالح للسرد وللشعر سواء أكانت شخصية فنية تخييلية كما في قصائد: إسماعيل، عبدو في الصف الأول، عبد الرحمن.. وما يشبهها، وهناك نوع ثان تتولد السردية فيه من شخصيات معروفة شعراء وأصدقاء كتب عنهم زياد كتابة مباشرة وليس مجرد إهداء عن بعد، كما سمى القصائد بأسمائهم، وانتقى من شخصياتهم ما يروق له وما يلتقي مع طريقته في التقاط العنصر الشعري ذي الطبيعة الواقعية. أما السرديات الكبرى فمن أمثلتها: قصيدة الطاغية، وقصيدة شرف شرقي وقصيدة شمس قليلة التي يحمل الديوان اسمها، وهي تمثيل أمين ساخر لسردية العروبة المعاصرة من خلال شخصية نمطية للمواطن العربي المتأرجح بين أحلام مأمولة وواقع معبأ بالهزيمة والقمع وغياب الحريات وفساد الأحزاب....

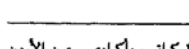
يمكن القول بأن قصيدة العناني بصيغتها الأخيرة المطورة قصيدة نثر مضادة أو مناهضة إلى حد كبير للنماذج السائدة لهذه القصيدة وهي بطبيعة الحال مناهضة لأنفاس قصيدة التفعيلة وخصوصا القصيدة الصوتية كما يسميها زياد. وإذا كان العناني ينتقد المظهر الصوتي فليس معنى ذلك رفض الإيقاع وإنما نفهم من ذلك بحثه عن العنصر الغائب في ظل هيمنة الرنين الإيقاعي، ونعني العنصر الدلالي أو الرؤيوي، عنصر المعنى إذا شئنا استخدام الكلمة الأوضح، مع هيمنة الصوت يشحب المعنى ومع الميل إلى الصمت يتوسع التأمل ويتعمق المعنى وتتسع الرؤية، بعض ما حاوله زياد في شمسه القليلة وفي أعمال سابقة له يكاد يقترب من هذا التوصيف: كيف يمكن التجريب بالمعنى؟؟ وفي حال امتلك الشاعر جرأة على خرق المعنى السائد أفلا يؤثر هذا الاختراق على الشكل الشعري؟؟ بمعنى أن اختراق الأشكال نتيجة وليس مقدمة كما أنه ليس غاية بذاتها وإنما هو تحول لازم عن انقلاب المعاني والدلالات وتحولاتها.. ورغم أن العناني أتقن قصيدة التفعيلة وأتقن موسيقاها وفي عمله الجديد بعض الدلائل من مراحل سابقة فإنه يظل حذرا من مدى التصويت، أي من إغراءات الموسيقى وانسيابها على حساب كثافة المعنى، أما نقطة التوازن عنده فتتمثل ببساطة في الاهتمام بالمعنى، ولذلك نشدد على أن التجريب في هذه التجربة دلالي أولا ثم شكلي ثانيا، وهذه ميزة في نظرنا وليست إهمالا للشكل الشعري كما قد يتبادر لعباد الشكل وهواة ألعابه الفارغة.

تشتبك قصيدة العناني مع اللحظة الراهنة، فهي ابنة زمنها وليست ابنة الذاكرة وهذه ميزة أخرى فيها، تمنحها قدرا عاليا من الحيوية والمقدرة على التفاعل مع المتلقي، ولكن راهنيتها لا تعني توافقها مع ما تطرحه أو تتحدث عنه: إنها من هذه الناحية قصيدة نقدية تهجو واقعها وتسخر منه وتكشف عن مفارقاته ولا تحاول أن تجمله بل تسعى إلى فضحه وإحراجه، وهذا يعني أنها ليست قصيدة عاقلة أو مهادنة وربما هذا ما يؤدي بها إلى احتمالات النفي والاستبعاد، إنها بهذا المعنى لا تصلح لتكون درسا للتلاميذ كي يتعلموا منه مكارم الأخلاق؟؟، إنها قصيدة مخربة بمعنى من المعاني وسط عالم ممتلئ بالتواطؤ والكذب التربوي والسلوكي والثقافي، إنها تفسد على المتواطئين خطتهم وتعيد التحديق في الواقع لتهجوه وتكشف أكاذيبه، إنها قصيدة تسبح ضد التيار ولذلك ستكون نصا منفيا إلى حين مثل كل النصوص المؤسسة والمتمردة التي لا تقبل التواطؤ مع الواقع المصاب أصلا بالخراب، ومع ذلك فكثير من «الصوتيين» يمكنه أن يغازل الواقع ويتواطأ مع لعبته. إذا كان هناك لعبة ما يتقن بعض الشعراء قواعدها، فإن مهمة قصيدة زياد إفساد تلك القواعد وخلخلتها مع قليل من التجارب المميزة من هذا النوع. غادرت قصيدة زياد حياء الشرق وقواعد الأدب العائلي لتقيم في منازل التمرد وتكسب حرارة الشعر وحيوية المواجهة فيه. إنها قصيدة مقاومة للواقع الآسن المهترئ، وهي تعرف كيف تقبض على المفارقات المسكوت عنها هنا وهناك لتقيم بها معمارا شعريا جديدا لافتا.

في جانب آخر من هذه المجموعة يمكن ملاحظة أطياف السيرة الذاتية الواقعية، أي أنها مغايرة للطريقة الذاتية الغنائية السائدة أو المكرسة، يذكر الشاعر اسمه صراحة وينادي:

«لماذا يا زياد
بقيت عرباتك ناقصة
لا بلاد في بلادك ولا صلاة
في معابدك
ولا نوم ولا حياة قد تقترحها
وأنت الحالم الدائم
لماذا
يا صاحب الدمعة المالحة تعيش
وبأي عين ستنظر إلى الدنيا
وقد خسرت
كل شيء»

هذا مقطع من قصيدة سيرية تحمل عنوان: عربات ناقصة، وهي على طولها تأخذ بمبدأ التقسيم المقطعي من خلال إشارة النجمة × × بين مقطع وآخر، تتميز القصيدة بتلك البساطة الظاهرية في التعبير ولكنها بساطة محملة بالمعنى المكثف، مراجعة للحياة الشخصية تتحول شعريا إلى محاكمة لحياة الكائن الإنساني الوحيد العائد إلى أمه أخيرا في صورة انثناء رحمي يفتش عن موئل ومخبأ. تجربة زياد العناني بالرغم مما حققته من تميز فإنها لم تتصف بعد، والسنوات القادمة ربما تتكفل أو تسمح لها أن تأخذ موقعها المتقدم في مسيرة القصيدة العربية الجديدة.

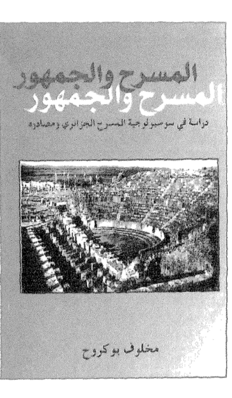

* كاتب وأكاديمي من الأردن

النقد المسرحي في الجزائر سؤال في المكون

د. محمد تحريشي *

أ- نقد - مسرح - صحافة إن الحديث عن النقد المسرحي الصحفي في الجزائر حديث ثلاثي المضامين بمكوناته (نقد-مسرح-صحافة)، وبمعطياته المعرفية، والوظيفية، ولعل الرابط بينها هو الاشتراك في هذه المعطيات، فتكاد تجتمع حول حقل دلالي واحد هو الذيوع والانتشار والإخبار والإيصال بين طرفين؛ مرسل ومتلق، وقد يكون الفارق الوحيد بينها هو الطريقة والوسيلة والأداة، أما الهدف فهو الوصول بالمتلقي إلى درجة من الوعي والنضج والشعور بالمتعة والتسلية.

إن النقد والمسرح والصحافة أشكال تعبيرية إخبارية تعتمد على المعاينة والملاحظة والشرح والتفسير والتحليل لتولد إحساسا بالجمال عند المتلقي. إنها قراءة واعية للواقع بأنماط تعبيرية متخصصة؛ تولد لدى المتلقي معرفة بالعمل موضوع الحديث وإحساسا بالمتعة والجمال واللذة الفنية، ويقع السؤال عن العلاقة الاسنادية المشكلة لهذا العنوان، ويبدو أننا نولي أهمية كبرى للنقد ولهذا ذكرناه أولا؛ لأن الإبداع يرتقي ويحلق بعيدا إن رافقه نقد يكشف عن خصوصيته الجمالية والفنية، ويهتم بقدراته التعبيرية وهو نوع من الممارسة الإبداعية لا تقل أهمية عن المسرح الذي قد يوجد قبل وجود النقد من خلال تلك الممارسات الطقوسية للإنسان لما وعى وجوده على هذه الأرض، وأراد أن يعبر عن هذا الوجود بطريقة فنية تمتع



و أهم آلية في هذا المجال هي القراءة التي هي بمثابة الرابط لذلك الثالوث (نقد- مسرح- صحافة)؛ فالنقد قراءة والمسرح قراءة والصحافة قراءة من جهة، ومن جهة أخرى فالنقد كتابة، والمسرح كتابة، والصحافة كتابة، وهكذا نجد أنفسنا أمام حقل إجرائي معرفي يدفعنا إلى التساؤل عن أهم مستوى نباشر به هذا البحث؟ وما المنطلق الفني والجمالي الذي نعتمده هاهنا؟ وما المرجعية التي نعول عليها في أي مسعى لتأسيس نقد مسرحي صحفي في الجزائر؟ وهل المدونة التي أمامنا هي قراءة لتلك العروض المسرحية؟ أو أنها كتابة

النفس وتغذي الروح وتطوع الجسد، وتمد المتفرج بمعرفة لم يكن يدركها قبل استقباله للعرض، وإذا ما قبلنا بهذه الثنائية «نقد/ مسرح» فإننا نضيف عنصرا ثالثا لهذه العلاقة الاسنادية المؤسسة لموضوع النقد المسرحي الصحفي، ويقوم هذا «الصحفي» بدور أساس فهو بمثابة الرجل الثالثة التي تثبت البناء وتجعل قواعده متينة وأكثر صلابة، وتحفظ له توازنه واتزانه. ويشترك هذا العنصر مع سابقيه في أنه يعطي للنقد والمسرح فضاء آخر أرحب وأوسع حيث يضيف إلى المتلقين جمهورا آخر من القراء يحسن القراءة والكتابة بلغة العرض والنقد ، خاصة وأن العروض المسرحية الجزائرية كانت- في أغلبها - باللهجة أو بالعامية بينما كان النقد والتغطية الصحفية عبر الجرائد باللغة العربية أو باللغة الفرنسية في مقالات نقدية أو تقارير صحفية أو أخبار إعلامية.

إن المقال النقدي يهدف إلى: « عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني والعلمي، وذلك من أجل توعية القارئ بأهمية الإنتاج ومساعدته على اختيار ما يقرأه أو يشاهده أو يسمعه من هذا الكم الهائل من الإنتاج الأدبي والفني والعلمي الذي ينفق كل يوم سواء على المستوى المحلي أو الدولي».(١)

أخرى لهذه العروض وعنها؟ أو أنها قراءة من أجلها أو من أجل الجمهور؟ أو أنها كتابة بهذه العروض ولها؟ أو أنها كتابة للجمهور؟ أو من أجل الجمهور؟ أو أنها تختص بنوع من القراء شغوفين بهذا التعبير الفني لوعي بالذات وبالواقع وبالمحيط.

و نحن، إذ نتعامل مع هذا النوع من الإبداع بصورتيه(مسرح ونقد) في الصحف الجزائرية، فإننا نتساءل عن موقع الصحيفة في عملنا هذا؟ وإذا كانت في موقعها الأول نشرة إخبارية متعددة المواضيع والمضامين والأبواب والأعمدة، فإننا نقترب منها بوصفها وثيقة نقدية قدمت قراءات متنوعة في الطرح عن تلك العروض المسرحية المقدمة هنا وهناك في المسارح الجزائرية، وفي المهرجانات السنوية الوطنية منها والإقليمية والدولية.

رصدت الصحف لنا ذلك التطور الفني والجمالي للمسرح الجزائري، وكشفت لنا عن تحولات المجتمع الجزائري من خلال تغطيتها لتلك العروض، التي واكبت تلك التحولات؛ ومن ثم يمكن تصنيف هذه العلاقة بين المسرح والنقد والصحافة في إطار زمني تاريخي تطوري منذ الاستقلال إلى الآن، فتحضر الثورة التحريرية ويحضر ذلك المد المرجعي لجزائر التاريخ، ويحضر الاستقلال، ويكون التسيير الذاتي للمؤسسات، وتحصل الثورات الثلاث(الاقتصادية، الزراعية، الثقافية)، ويصبح الطب المجاني وديمقراطية التعليم والاشتراكية والأرض لمن يخدمها قيما جمالية تعنى بها النصوص المسرحية، ويكشف عنها النقد وتهتم الصحافة بها، وكل ينادي بضرورة أن يلتزم الفن والأدب بهذه القيم.

وحكم التوجه الأيديولوجي في هذه الفترة الزمنية كل ممارسة إبداعية سواء كانت مسرحا أو نقدا أو صحافة، ومن ثم سعت الكتابة الصحفية حول العروض المسرحية تنشد هذا المرمى الجمالي المرتبط بشعارات تلك الحقبة الزمنية حيث طغى الخطاب الأيديولوجي على كل خطاب، خاصة وأن التوجه كان اشتراكيا، فأوجد أدوات إجرائية خاصة به، وكان الالتزام في الفن سمة إبداعية وقيمة نقدية تتبعها النقد المسرحي في الصحف الجزائرية مما أوجد معجما فنيا خاصا يعبر عن مضامين أوجدها هذا الواقع الجديد؛ وكان من هذه المضامين المؤسسة الإنتاجية وما يعتريها من صراع طبقي بين أرباب العمل والعمال، وكانت المزرعة النموذجية حقلا دلاليا للصراع حول من يملك الأرض ومن يخدمها، وأنتج هذا الوضع مسرحا ثوريا وكتابة نقدية ثورية تنبذ استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

> **المقال النقدي يهدف الى عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني لتوعية القارئ بأهميته**

ويبدو أن هذه القيمة الجمالية جعلت التغطية الصحفية لا تعنى بشكل العرض المسرحي بالقدر الذي تعنى بالمضمون، ولهذا لم تعد أدبية النص المسرحي مصدر العناية والاهتمام، بل إن أكثر العروض المسرحية كانت تكتب بلغة ركيكة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، وكانت هذه الأدبية تعوض باحتفالية العرض المسرحي والتعويل على النص الشعبي من شعر وأمثال وحكم، وموروث شعبي على العموم . والتعويل كل التعويل على القدرة الإيحائية لهذا الموروث بحمولته الدلالية المتعددة.

٢-الصحافي الناقد/ الناقد الصحافي:

إن ثنائية «صحافي/ ناقد»، ثنائية تحكم النقد المسرحي في الجزائر؛ إذ يجد الباحث نفسه والمتبع لهذا الأمر أمام سؤال محير عن العلاقة الرابطة بين عنصري هذه الثنائية، وهل أن كل صحافي مهتم بالمسرح هو ناقد مسرحي بالضرورة؟ أو هل كل ناقد مسرحي هو بالضرورة صحافي؟ عرفت التجربة الجزائرية في مجال الصحافة والمسرح هذه العلاقة الحميمة للارتباط الوثيق بين رجال الصحافة والمسرح، فكل يعول على الكلمة ودورها في إيصال الفكرة إلى المتلقي، وكل يحمل رسالة في هذا الوجود؛ فاستفاد الصحافي من المسرح بوصفه موضوعا إعلاميا وفيرا، واستفاد المسرحي من الصحافة بوصفها ناقلة للمعلومة وعنصرا مساعدا في نشر الخبر لدعوة الجمهور إلى حضور العرض برؤية واضحة انطلاقا من تلك التغطيات الصحفية(خبر، تقرير، مقال) حول هذا العرض أو ذاك.

ومن ثم فقد كانت هذه الكتابات بمنزلة إرهاصات أولية لنقد واعد، إنها تلك اللبنة الأساس لصرح الدراسات اللاحقة حول المسرح الجزائري، وكانت بذلك المهاد الذي انطلق منه النقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا فقد شكلت هذه التغطيات الرحم الذي نشأ فيه هذا النقد، ولا نعجب إن وجدنا أن النقاد المسرحيين في الجزائر كانوا في الأصل صحافيين تمرسوا على الكتابة الصحفية المسرحية باللغة العربية وباللغة الفرنسية، واستطاعوا أن يقدموا قراءات مميزة لتلك العروض المسرحية التي قدمت هنا وهناك. إن أقلاما، من أمثال أحمد شنيقي، وبوعلام رمضاني، وبوزيان بن عاشور، ومحمد كالي وغيرهم كثير، استطاعت أن تكون متمرسة بالكتابة، التي أصبحت مرجعية أية كتابة نقدية حول المسرح الجزائري. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا سكتت أقلام أخرى ولم تستطع مواكبة الإنتاج المسرحي؟ لم يستمر هؤلاء النقاد لأنهم لم يرغبوا في ذلك ولم يكونوا مؤهلين فنيا وجماليا في الأساس للقيام بهذا الدور؛ أما الذين توفر لديهم هذا الإحساس المرهف بهذا الفن، وتوفر لديهم المؤهل المعرفي والعلمي وحب المسرح، فقد تمكنوا من تطوير الأداة النقدية عندهم.» والواقع أن التعامل مع العمل الفني يتطلب الإلمام بتاريخ الفن وبنظريات النقد والتذوق الفني وبعلم الجمال، وذلك أن النقد القائم على المعرفة المسبقة بعناصر مختلفة يتكون منها العمل الفني تساعد على فحص خصائص العمل، وتمكن الناقد من أن يصدر أحكاما مستنيرة عن العمل الفني الذي هو بصدد الحديث عنه، بدل ردود أفعال سريعة، والناقد الجيد هو ذلك الذي يستطيع أن يساعد المتلقين على فهم الأفضل للعمل الفني».(٢) ولعل هذا ما يعلل ضعف بعض الكتابات حول المسرح في الصحف؛ فأصحابها لم يكونوا في الأصل مؤمنين برسالة

المسرح، في حين أن الذين ذكرنا من قبلُ استطاعوا أن يقدموا لنا مصنفات مهمة في المسرح الجزائري.

كانت لغة التغطيات للعروض المسرحية لغة راقية، في حين كانت النصوص المسرحية تكتب بلغة عامية ودارجة. ويقودنا هذا التوجه إلى الحديث عن قضية مهمة تتعلق بالمسرح الجزائري وهي أزمة النص وأزمة الابتكار والإبداع. فهل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هي أزمة إبداع أم هي أزمة نقد؟ تؤكد الكثير من المقابلات التي أجريت مع مسرحيين غياب نقد مسرحي صحفي متخصص في الجزائر، ويرى هؤلاء أن كل ما كتب في الصحف والجرائد لا يرقى إلى مستوى النقد وما هو في الواقع إلا انطباعات أولية وتعليقات سطحية لا تؤسس نقدا يتناول العملية الإبداعية المسرحية في عمقها التعبيري، إنها كتابات تعنى بالقشور فهي لا تسمن ولا تغني من جوع.

إن من أهم المصنفات في مجال الصحافة والمسرح في الجزائر هو كتاب «الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي» لمخلوف بوكروح من طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر٢٠٠٢. اشتمل الكتاب على دراسة مهمة للموضوع المعالج وتتبع دقيق للعناوين الصحفية في تغطياتها الإعلامية للعروض المسرحية. جاء في الوجه الخلفي للغلاف ما يلي: « نظرا لتزايد اهتمام الجمهور بالإقبال على الأعمال الفنية، فقد اهتمت الصحف بتخصيص أركان للنشاط الفني، وتحليل الأعمال الفنية وتقويمها سواء من خلال المعايير والأسس الأكاديمية، أو من خلال التغطية الإعلامية، التي تستهدف إرشاد جمهور المتلقين وتوجيههم في اتخاذ قرارات الانتقاء والتعرض للأعمال الفنية؛ ذلك أن مخاطبة المشاهد من الأمور الحساسة التي يجب الإعداد لها بهدف تزويده بوسائل المعرفة والثقافة الفنية لإدراك القيم الجمالية لمختلف الأشكال الفنية التي تزداد تطورا مع تطور الزمن. تهتم هذه الدراسة بالتغطية الإعلامية لنشاط المسرح الوطني الجزائري، وذلك انطلاقا من الدور الذي تقوم به الصحافة بوصفها تعكس الرسالة المسرحية وبوصفها أيضا عاملا فعالا في تنشيط الحركة المسرحية».

إن مؤلف الكتاب رجل ممارس للمسرح وأكاديمي مشتغل بالمسرح وعليه، وكان أحد المديرين للمسرح الوطني فمكنه ذلك من الاطلاع على خبايا المسرح الجزائري مما جعل هذا الكتاب من أهم مصادر الكتابة حول المسرح الجزائري وحول المسرح والصحافة، وهو معين لا ينضب من المعارف؛ لأن المؤلف قدّم نقدا توثيقيا مهما للتغطيات الإعلامية للمسرح في الجرائد اليومية.

٢- النقد المسرحي الأكاديمي.

تراود الباحث في المسرح الجزائري مجموعةٌ من الأسئلة التي تبحث في جوهر التجربة المسرحية الجزائرية، ويجد هذا الدارس نفسه مشدودا إلى متتالية من السؤال عن علاقة النقد المسرحي في الجزائر بالدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية؟ ثم ألم يكن هذا التوجه- في بدايته- نوعاً من الترف العلمي؟ ولماذا نشأ المسرح في الجزائر بتجارب فردية بدءاً بباشطرزي ومرورا بولد عبد الرحمن كاكي ووصولا إلى عبد القادر علولة وزيان شريف عياد...و آخرين؟ ارتبط هذا الوجود بالخشبة ولم يقتحم المسرح صرح الجامعة إلا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وانتظر طويلا، ولولا بعض الجهود الفردية الجريئة، التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري وتتبع تطوره التاريخي والاهتمام باتجاهاته وبرجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتم بالتجربة المسرحية الجزائرية.

ويشتكي المبدعون كثيرا من غياب النقد المسرحي على عمومه، وغياب النقد الأكاديمي على وجه الخصوص. بل كانت هناك قطيعة بين الطرفين فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشعر بضرورة التوجه نحو الثاني.

> يشتكي المبدعون كثيراً من غياب النقد المسرحي على عمومه وغياب النقد الأكاديمي على وجه الخصوص

إن افتتاح معهد «برج الكيفان للفنون المسرحية» كان الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثا، وأصبح المسرح ليس ممارسة على الخشبة وإنما أصبح علما ومعرفة وممارسة.

وكان الحدث الأبرز هو افتتاح قسم «النقد والأدب التمثيلي» بجامعة وهران بعد مطارحات عديدة استقر أن يفتح بهذا الاسم، وهو تركيب لغوي في حد ذاته مشكلة إذ إن القائمين على التعليم لم يجدوا مبررا لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فتحايلوا بهذا الاختيار، وأصبح في المتداول والدارج نعت هذا القسم بقسم المسرح،و في المعاملات الرسمية فهو قسم النقد والأدب التمثيلي ولم تعد مشكلة التسمية مطروحة. ولما عرفت الجامعة الهيكلة الأخيرة بنظام الكليات أنشأت كلية الآداب واللغات والفنون، وانضوى هذا التخصص تحت اسم قسم الفنون الدرامية وحلّ الإشكال.

وعلى الرغم من هذا كله يبقى السؤال لماذا لم تعرف الجزائر صرحا خاصا بالمسرح أو التمثيل على غرار بعض البلدان العربية كمصر بمعهدها العريق «المعهد العالي للتمثيل» وسورية كذلك بـ«المعهد العالي للتمثيل» والذي بدأت الدراما العربية السورية تجني ثماره؟.

أليس محيرا أن تمتد التجربة المسرحية في الجزائر إلى العشرينات من القرن الماضي ولا تجد لها طريقا إلى الجامعة الجزائرية إلا في وقت متأخر؟ ولا يكلف الأكاديمي نفسه عناء البحث في هذه التجربة المميزة إلا عبر جهود فردية دفعتها مجموعة من الحوافز لاختيار المسرح الجزائري موضوعا للبحث والدراسة، وخاصة عند طلاب الدراسات العليا الجزائريين في الخارج من أمثال رشيد بوشعير ونصر الدين صبيان وأحمد جكاني...في الثمانينات من القرن الماضي.

وواجهت الدراسات الأكاديمية المهتمة بالمسرح الجزائري مشكلة في بداية

الأمر تتعلق بالمسافة التي كانت تفصل بين هؤلاء الباحثين وهذه التجربة التي لم يتلقوا عنها شيئاً في تكوينهم السابق، وكان توجههم هذا بمنزلة المغامرة والتوجه نحو المجهول، فتملّكهم نوع من الإعجاب والدهشة والحيرة العلمية والخوف من أرض لا يعرفون تضاريسها. ولذا احتاج هذا الفريق من الباحثين إلى أكثر من الجرأة والشجاعة.

ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة إلى عالم المسرح الجزائري الذي كان في أغلبه مسرحيات شفوية لم تدون، وكم كان العمل مضنيا. فتم الاتصال برجال المسرح كولد عبد الرحمن كاكي ومصطفى كاتب وغيرهم كثير، وجمعت تلك الأعمال والعروض والنصوص التي كان بعضها في حال مزرية، ووظفت رواية الأخبار والرحلات والجمع والتدوين والنسخ أدوات إجرائية للوصول إلى المدونة المسرحية الجزائرية، وواجهت الرعيل الأول من الأكاديميين صعوبات جمة في إنجاز عملهم فهم يؤسسهم ويؤصلون للمسرح الجزائري.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون — قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في مشروع:
المسرح الجزائري و الموسوم بـ:

الإلتزام في مسرح كاتب ياسين

مسرحية" فلسطين المغدورة" دراسة تطبيقية

إعداد الطالبة:
حفيظي فضيلة

تحت إشراف:
أ.د بشير بويجرة محمد
د. ترقلي جازية

2004- 2005

كان المنهج التاريخي مفضلا في هذه الدراسات وكم كان ملائما ومساعدا للباحثين الذين كان عليهم تتبع هذه التجربة المسرحية في حقبة زمنية طويلة تستمر لسنوات لمعرفة التطور الطبيعي للحركة المسرحية في الجزائر، ثم ظهرت دراسات أكاديمية استفادت كثيرا من المناهج النقدية الغربية ومن مصادر المسرح العالمي، وتجارب رجال هذا المسرح، واستطاعت أن تنقل البحث إلى آفاق رحبة بما توفر لها من إمكانات علمية ومعرفية ومنهجية لدى القائمين عليها فاستنبطوا أدوات إجرائية خاصة بقراءة هذا المسرح.

٤- المسرح الجزائري والتجريب

تذهب دراسات كثيرة إلى أن المسرح الجزائري قائم على التجريب منذ أن وجد، وهذا ما مكّنه من التجدد والتطور، مما سهل عملية تصنيف هذا الفن بحسب هذه التجارب إلى مراحل زمنية متعاقبة ومتداخلة في الوقت نفسه.(٣)

ولعل أول مرحلة هي مرحلة ما بعد زيارة جورج أبيض إلى الاستقلال، حيث جرّب الجزائريون المسرح وسعوا إلى تشكيل مسرح كلاسيكي، وأنشأت الفرق المسرحية كجمعية الآداب والتمثيل العربي التي قدمت ثلاث مسرحيات خلال أربع سنوات، وتوالت التجارب المسرحية. هنا وهناك. ساعية إلى تعميق الممارسة المسرحية ليصبح التجريب المسرحي أكثر نضجا.

وكلما تعطلت تجربة أو توقفت ظهرت تجربة أخرى مستفيدة مما سبقها ساعية إلى استثمار عناصر فنية وتوظيف أشكال تعبيرية جديدة تناسب المرحلة الزمنية، وكانت اللغة العربية الفصحى أداة فنية لتأكيد التمايز اللغوي عن المستعمر، وأسهم هذا الوجود اللغوي في إضفاء خصوصية مسرحية جزائرية تمكن من تمرير الخطاب المرغوب فيه.

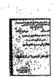
وظهرت تجربة أخرى مع المسرح الشعبي الذي يستثمر الموروث الشعبي والأشكال الاحتفالية، وأصبحت العروض تقدم بالعامية كتجربة «علالو» الذي وظّف «جحا» في المدينة واستعمل لغة شعبية مبسطة، وضمّن النص بعض الأغنيات الساخرة، واستخدم المواقف الهزلية، واعتمد على لوازم مشهدية كالديكور والملابس.

وكانت تجربة قسنطيني مميزة خاصة في مسرحيتيه «بوعقلين، جنون بوبرمة» اللتين تعرضتا للحالة السياسية في الجزائر، وقد وظّف المشاهد الهزلية كما اعتنى بالتقاليد الشعبية. ولم يكتفِ بهذا بل جرّب عن طريق ترجمة بعض المسرحيات العالمية.

وكان هناك توجه آخر شجع المسرح المكتوب بالفصحى ودعا إليه خاصة أن المجتمع تغير مستواه الثقافي بفعل جهود جمعية العلماء المسلمين، فألف محمد العيد آل خليفة مسرحية «بلال بن رباح» سنة١٩٣٨، وتبعه أحمد توفيق المدني بمسرحية حنبعل١٩٤٨، وعبد الرحمن الجيلالي بمسرحية «المولد».

وأسس أحمد رضا حوحو فرقة المزهر القسنطيني عام١٩٤٩، ومحمد الطاهر فضلاء فرقة « هواة المسرح العربي»، واستمر التجريب في العهد الاستعماري وشهدت أعمالا مميزة كتلك التي كتبها كاتب ياسين منها الجثة المطوقة وغيرها.

وأما بعد الاستقلال فقد عرفت الجزائر تجارب عديدة رافقت المسيرة مسيرة بناء الجزائر، وتكفلت السلطات المعنية بهذا القطاع الحيوي وأولته عناية بحسب ما تقتضيه الظروف. وتفتح رجال المسرح الجزائري على الثقافات الغربية في إطار البحث عن هوية لهذا المسرح عن طريق إنتاج تجربة جزائرية تستفيد من الترجمة والاقتباس وتوظف الموروث الثقافي وتستثمر مختلف الأشكال التعبيرية الفصيحة والشعبية.



وجذبت العروض إليها جمهورا يرتاد المسارح، وتكونت لدى هذا الجمهور المتلقي ملكة مكّنته من التفاعل مع هذه العروض تفاعلا منتجا حقيقيا. وظهر الناقد المسرحي الذي يتتبع ما يقدم على خشبات المسارح وصالات العرض العامة، وفتحت الجرائد والصحف والمجلات صفحاتها لهذا النقد مما نشّط الحركة المسرحية في الجزائر وأمدها بالكثير من عناصر الطاقة المتجددة التي جعلتها تستمر وتتواصل. وعرف المسرح

الجزائري إخفاقات وخيبة أمل، وعرف أيضا الكثير من النجاحات فنالت الكثير من العروض الجزائرية المراكز الأولى في المهرجانات التي كانت تعقد في الخارج.

وقدمت المسارح الجهوية في الجزائر خدمة كبيرة للمسرح وأمدته بطاقة حية عبر عروض مسرحية جيدة؛ ونذكر هاهنا على سبيل المثال لا الحصر مسارح وهران وسيدي بلعباس وباتنة وعنابة وقسنطينة. وأسهمت مدينة مستغانم بالشيء الكثير بما قدمه عميد المسرح الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي من مسرحيات، وبتلك الإضافة النوعية التي قدمها مهرجان مسرح الهواة الذي يعقد مرة كل سنة وما زال متواصلا إلى يومنا هذا.

إن التجريب سمة مميزة للمسرح الجزائري، وهو أن يقوم بتجربة ويؤسس لها حتى يخوض في تجربة أخرى في شكل احترافي مميز فيتفتح المسرح على آفاق رحبة بتوظيف الكلمة الدالة والحركة المناسبة واختيار التعبير الجسدي المناسب للمضمون الفكري للنص المسرحي بقدرة على تقمص الدور والعيش معه في توافق تام يقنع الجمهور الحاضر للعرض.

سنركز على بعض الأعمال التي عرف أصحابها المسرح الجزائري في التدرج وفي الدراسات العليا. ومن هذه الرسائل «التجريب في المسرح الجزائري» بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ضمن مشروع المسرح الجزائري من إعداد الطالب زويرة عياد وبإشراف الأستاذ الدكتور محمد بشير بويجرة وبمساعدة الدكتورة فرقاني جازية للسنة الجامعية ٢٠٠٣/٢٠٠٤.

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، اهتمت المقدمة بتقديم تصور عام للبحث بالوقوف عند التجريب في المسرح في الوطن العربي الذي حددته مع نهاية الخمسينات ونهاية الستينات من القرن الماضي لما توفر لها ما يدفعها إلى ممارسة التجريب في الكتابة والإنتاج والإخراج وفي الوسائل التقنية بفعل الاحتكاك بالتجارب الغربية لتفادي التكرار والتقليد، ومسّ التجريب حتى القوالب المسرحية العربية خاصة بعد تخرج مجموعة من المخرجين العرب من معاهد التمثيل المتخصصة في مصر وسورية ولبنان وتونس والجزائر وغيرها من البلدان. وعد التجريب في المسرح ثورة في المضامين والأساليب وفي المجالات التقنية من سينوغرافيا وإضاءة وديكور بما في ذلك حتى الممثل والنص.

لا يتعلق الأمر بقلة هذه الدراسات أو عدمها في المكتبة بل هو متعلق بمدى فعالية النقد المسرحي في الجزائر، ومدى تتبع هذا النقد للعروض المسرحية والتجارب التي تمارس هنا وهناك. وأن يتجاوز هذا النقد تلك الانطباعات الأولية، التي يقيدها في تغطية صحفية أو عرض بانورامي، ليصل إلى قراءة مميزة يتجدد النص معها، ولو أن هذا البحث جعل من تلك الدوافع السعي وراء فعالية في قراءة التجريب في المسرح الجزائري، لأمكن له أن يلامس جوهر المشكل لتأخر النقد المسرحي عن مجاراة العروض، وأمكن وجود أكثر من ناقد متخصص في هذا المجال الحيوي.

وما يؤكد هذا الزعم أن هذا الباحث لم يستطع الخروج عن ما سطره الدارسون السابقون من تأريخ للمسرح الذي ليس هو مسار التجريب بالضرورة؛ لأن الحديث عن التجريب قد يسقط الكثير من العروض التي لم تستطع تجاوز التكرار والتقليد، ولم ترسم لنفسها خطا فنيا خاصا بها، ومن ثم ليس بالضرورة أن نسير في مسار تاريخي ونتتبع كل ما قدم من عروض في المسرح الجزائري على أنها تجريب، إلا إذا كنا نقصد به كل ممارسة مسرحية أو عرض يعتمد على نص وممثلين وديكور. يجب أن يتوفر في كل هذا تلك الرؤية الفنية التي تنظر إلى التجريب أنه توجه فكري وفني يؤطر هذه الفعالية في الإبداع. وما يؤكد هذا الزعم أيضا أن الباحث في هذا الجانب من البحث بقي أسير تلك البحوث التي سبقته وبالأخص دراسة العيد ميراث الموسومة بـ «أدب المسرحية العربية في الجزائر- نشأته وتطوره» في حين يغيب عن مكتبة البحث بعض الدراسات الأكاديمية التي نوقشت في سورية لجزائريين كدراسة نصر الدين صبيان حول اتجاهات المسرح العربي في الجزائر التي كانت من أولى البحوث التي صنفت المسرح الجزائري وفق اتجاهات مراعية في ذلك التقسيم المرحلي الذي اعتمده مؤرخو الأدب الجزائري اعتمادا على المراحل التاريخية لنشأة المجتمع الجزائري الحديث: ما قبل الاستقلال، ما بعد الاستقلال، فترة العشريات: السبعينيات، الثمانيات، التسعينيات، ثم ما بعد الألفين.

إن المتتبع للدراسات حول المسرح الجزائري يحتار لتشابهها إلى درجة التكرار، ولعل مرد ذلك إلى اعتمادها المصادر والمراجع نفسها، ويحتار أيضا لغلبة المنهج التاريخي في أغلب هذه المعالجات حتى وإن اختلفت المواضيع وزاوية الرؤية، ويرجع هذا إلى أن أغلب الباحثين ظلوا أسيري تلك المعارف والمقدمات والنتائج المتوصل إليها. إن متابعة استقرائية لتلك البحوث الخاصة بالمسرح الجزائري تؤكد هذا الزعم، وقلما نجد دراسة استطاعت أن تتجاوز ما أنجز قبلها من دراسات بل أكثر من ذلك قد نلحظ نوعا من التأثر غير المبرر بما سبق، أو قد يوهمنا الدارس بأنه أتى بما لم يستطعه الأوائل ثم إن فتشت في ما قدم وجدته قد كرر من حيث لا يحتسب.

يستهوي موضوع الهوية في المسرح الباحث ويجعله الشغل الشاغل لكاكي، وهذا موضوع مهم وشيق، ولكن قد يكون التجريب لغاية فنية ليؤدي المسرح رسالته من دون الحديث عن مسألة الهوية التي قد تتجلى في مظاهر شتى، فهل كان كاكي يمارس التجريب للوصول إلى مسرح جزائري في الهوية، أو أنه كان يقوم بذلك للوصول بالمسرح إلى تعبيرية أخرى تزيد في قدرته على الانتشار وكسب جمهور عريض؟ أزعم أن كاكي كان يبحث عن خصوصية فنية تجعل الجمهور يقبل على العرض الذي يقدم فرجة واحتفالا ومتعة ويحمل رسالة إنسانية.

* كاتب من الجزائر

(١) فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية:١٧، القاهرة دار المأمون للطباعة والنشر ١٩٨١.

(٢) الصحافة والمسرح:٧٣

(٣) انظر اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، نصر الدين صبيان، مخطوط ماجستير، كلية الآداب جامعة دمشق .و أدب المسرحية، العيد ميراث، مخطوط ماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٨.



مفلح العدوان *

دير ورق.. السيرة السريّة للتبشير!!

حد الصحراء..

وعلى السيف المحاذي للرمل، ينثر الروائي محمد رفيع قراءته للمكان والناس هناك، في قرية اسمها دير ورق، صارت هي البطل الفعلي لعمله الروائي الأول، بعد أن كنا عرفناه باحثا حقيقيا في المخطوطات القديمة، وقد كتب عن عمان ثلاثة كتب تحت عنوان «ذاكرة المدينة»، مؤرخا للمكان بحثيا، لكنه هنا في رواية «دير ورق» يؤرخ له إبداعيا.

محمد رفيع في روايته هذه يعيد رسم خارطة المواقع والأمكنة مرجعا اياها إلى سيرتها الأولى، مشرّحا كينونتها التي ابتدأت بها، حيث أن لكل مكان قصته الخاصة به والمرتبطة عضويا بأسباب تسميته، وتداعيات التغيرات التي طرأت عليه حتى استقر على اسمه الأخيرة، فكانت هذه لعبة الروائي في تفسيره لسرده قصة الدير والتلال والرجوم والأودية والغابات والمدن والقرى.

وهو أيضا يكشف أوراقا غير منشورة من سيرة التبشير الديني، السرية، ابان نهاية الحقبة العثمانية في المنطقة العربية. وهو يعاينها بوعي، وبرؤية مدركة لكل ابعادها، حيث أنه يحللها على ألسنة شخوصه، منتصرا في النهاية الى قناعة راسخة بأن هذا الشرق توجد فيه أعراف وتقاليد وروابط، هي مختلفة في نواميسها وتجلياتها عن ذاك الغرب الذي انطلقت منه تلك الحركات التبشيرية. وقد استطاع الروائي، ان يوصل هذه الفكرة من خلال التطور التلقائي لشخصيات الرواية، وبما يتوافق مع الخط الدرامي لسير الحكاية، وبذلك فإنه تمكن من التركيز على أنه يوجد في هذه الارض التي جاورت الدعوة النقية لرسالة المسيح، أشياء أقوى من خلافات الدين والطوائف، وفيها، كذلك، اسباب محبة وتوافق أعمق من بذور الجهل والتخلف التي اراد الغرب أن يصورها، ويهوّلها، في محاولة لتسويغ أسباب بعثاتهم التبشيرية آنذاك.

ان الروائي هنا يقرأ ويحلل ، ويربط المواضيع بعضها ببعض، ليعيد نسج سير قبائل، وتواريخ امكنة عايشتهم وعايشوها وتغيرت، كما انهم ايضا تغيروا معها، وفي ذات السياق يشير إلى مدى انعكاس شبكة العلاقات الدولية ، والمصالح السياسية، والتحزبات الدينية، على هذه البقعة من الشرق ، وما الحصن والسلط وعنجرة الا جزءا ونموذجا يدلل على ما كان يحدث في حواضر وأمكنة أخرى في العالم العربي.

ولا بد عند قراءة رواية مثل رواية «دير ورق» لمحمد رفيع من التأمل بعمق لتلك الحالة، ولجذور استخدام الدين والتبشير به منذ مئات السنين ليكون مدخلا لوضع اليد، ونثر بذور الشقاق في المنطقة التي نعايشها، ولعل هذه الفترة الحاضرة التي نشهد فيها صورا مختلفة، تحمل في طياتها ذات السياقات القديمة التي تحاول جعل الدين هو المدخل لإعادة رسم الخارطة المعاصرة، وفرض صورة هي أبعد ما تكون عن الحالة الموجودة على أرض الواقع، بين الناس، الذين توجد لديهم روابط وعلاقات هي أعمق، وأشد قربا من تداعيات الشقاقات التي يراد تسويغها من خلال أقنعة الدين..وليس من الصعب وضع الأمثلة الدامغة على هذه الحالة، وبالأحداث والأسماء الصريحة أيضا!!

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

الشاعرة جمانة حداد : الكتابة عند احتمال الحرية

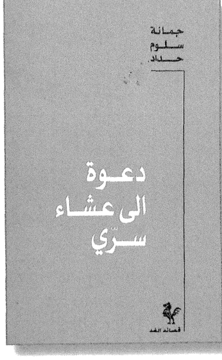
علي حسن الفواز *

لا شك ان تجربة الشاعرة جمانة حداد تملك خصوصية استثنائية في الذهاب بعيدا نحو توهجات كتابة (الجسدي) في النص والدلالة، فضلا عن البحث في جوهر دلالات اخرى لأنوثة كتابته وسيولة المعنى التي تقترن عادة باشكالية نمط كتابة الجسدي ذاته.. ليس لانها تجد في الفضاء الانثوي اغواءات باهية على تغذية ما هو مسكوت عنه في الذات او في تاريخ النص، قدر ما تجد فيه لحظتها الحاسمة والمفارقة في التحرر من خطيئة الوعي الجسداني بكل مرجعياته التاريخية والاسطورية والرهابية !! لان الجسد الانثوي في تاريخ تدويننا هو مقابل اشكالوي لكل تاريخ التابوات، وبهذا تكون الكتابة عند جمانة هي محاولة في كتابة احتمال مضاد لهذا التدوين، وربما هي لحظة تجاوز ولحظة انحياز للحرية..

اذ انها تجد في مغامرتها الشعرية نوعا من الانفتاح على كيمياء الجسد بوصفه نصا توليديا، مثلما هو فضاء تتشكل عند بياضه الكثير من الطقوس والمراثي والهجرات وذلك عبرمحاولة استحضار سرانية وعيها الاستثنائي في صناعة الرمز والرؤيا والشحنات اللغوية الدافقة بكل افتراسات الانثى للرمزية الذكورية في الجسد والفكرة والمقدس.

تجوس جمانة حداد عبر هذه المغامرة في عوالم خبيئة بحثا عن قوة الخصب والحرية والانوثة في فيزياء الجسد الانثوي، تقترح له طقوسا ونداءات واخطاء نبيلة، وتحمل من اجل طقوسها تلك روحا باسلة تفترض كتابة هذه الفيزياء الشعرية، ليس بوصفها كتابة ذاتوية خالصة، أو محاولة في تدوين خطاب الطبيعة، قدر ما تجعل كتابتها / مغامرتها وعداً وسعياً باتجاه نوع متعال من الاخصاب الروحي / الشعري الذي تكتمل عنده شؤونها / متعتها، وربما تجعل لعبتها في هذه الكتابة نصا شعريا قيد التمرد أو قيد القلق النبيل! انوثتها في الكتابة / المغامرة مزيج من اللذة والاشتعال وكل ما يجعل الداخل الانثوي ضاجا بالاصوات والنداءات والتفاصيل المتوهجة، ووعيها العميق بهذه الانوثة هو خلاصة روح لجوجة استعارت اشتعالاتها من تاريخ نساء متوهجات واستثنائيات، وربما اصبح هو مسبارها الداخلي في اكتشاف الاشياء وتلمس روحها(الجوانية) المتمردة / النافرة وجوهرها في الانوثة/ القلق/ اللذة المريبة، مثلما جعلت هذه الكتابة بمثابة موقفها من الخارج / الطبيعة / الرجل/ اللغة دون مواربة.

تعنى جمانة حداد بعلاقاتها البصرية داخل النص بنوع من الحرفة التشكيلية، تنجز له نظاما تعبيريا وتصويريا يختلط فيه الحسي والايروسي، وكأن كتابتها تلك تشبه تهيئة الجسد لطقس لذّوي او ما توحي به عبر تتبع عميق لانثيالات الجسد في ندائه واستحضاره وتدفقه وتوحشه، والتي هي مقابل ايحائي لخطاب تطهيري هو جوهر خطاب ذاتها / انوثتها، خطابها الحلولي/ الاعترافي في لحظة ذروتها الجسدانية. نصها المفتوح ينكشف بطاقته التفجيرية على عوالم وتفاصيل فيها المشتهى والمباح والمكشوف والمشغول بلعبة صناعة الاشباع / الاعتراف ازاء اثم ما! تستعيره من اشكالية اسطورة الخطيئة القديمة، لكنه هنا تتراكب فيه الدلالة ليكون هو المحمول التعبيري/ الصوتي مع التشكيل التصويري بما يبدو قريبا الى صياغة الخرق / لحظة الذوبان/ التي تجد في اللغة الحلمية (لعبا اكثر اغواء) كما تقول، و اكثر اثارة في التعاطي مع كتابة نص الجسد وخلق عرفانية موازية



لقرائته.

جمانة حداد تمارس في هذه الكتابة احتواء داخليا لصوتها الانثوي الذي يبرهن على قوته وتصريحه من خلال استعارة قناع (المرأة الاسطورية والمرأة اليومية) التي تعي حريتها وخطيئتها وكانها جوهر تمردها وجموحها أو سرها الانطولوجي، اذ تمثل هذه المرأة كائنها الاثير الذي يمارس لعبته في التبادل المدهش بين الجسد واللذة وبين الجسد والحرية وبين الجسد واللغة في اقصاها. وهي تستجيب لندائها الداخلي بوحا ولذة واحتواء وتمردا وغضبا، وتجعل من شعريتها هي الشفرة السرية التي تحمل هذا التوهج والقوة واللعنة، وقد وجدت في الانثى (ليليت) تلك الروح الباسلة واللجوجة والقلقة لكي تستعير جسدها وصوتها في صياغة معادلة يسع طرفاها للحلول والاستنفار والاحتجاج والبوح، ولعل قصائد في مجموعة (عودة ليليت) كانت تتلبس هذه الذات الخالصة/ الذات القوية/ الخالقة التي تنحاز اليها، الى مشروعها في الانوثة، الى لعبتها في صناعة التمرد على (الخطيئة والنقصان) اذ تمثل فيها (المرأة الغابة) و(حارسة البئر وملتقى الاضداد). وهذا التوظيف لا يستعير البنية الاسطورية المجردة قدر ما يجعلها قوة سرية دافقة بالحياة/ الخصب، لها القدرة على الخراب مثلما لها القدرة على المراودة والاغواء والافتراس، تتألق فيها روح الانوثة لتكون هي ذاتها الخالقة وهي خطاب تحققها وهي الصانعة الماهرة لشروط لذتها الخالصة و(الفالتة) من أسر عقال الوهم والوطأة والاحساس بـ(الكلوستروفوبيا).

ان قصائد (عودة ليليت) تملك شرطا مركبا للتمرد الذي يمزج بين اللغة بوصفها نصا في اللذة ونصا في التصريح، وبين الوعي الذي يمنح هذه اللغة تدفقها وسحرها وانكشافها، بما يجعل هذه القصائد وكأنها كتابة في المزاج. كما هي تملك ايقاعا داخليا له قوة ان يكون متماهيا مع سيولة الجسد وجريانا لذروته في البوح والكشف والحلول والفناء، وهذا ما يجعلها حقا امام لعبة في الكيمياء، حيث الجسد / النص يتبادلان لذتهما وكينونتهما وعاداتهما.

ان هذه القصائد في اطار هذه القراءة موجودة في اطار نفسي تعويضي وتحت مؤثر هو اقرب الى النزوع المازوشي الذي يجعل اللذة توحشا وصراخا وتخريبا، ليكون تمثلا ذاتويا يؤنسن لذته بمستوى الصدمة التي تقابل الشهوة. ولا يمكن اخراجها بعيدا عن دائرة (الذات النافرة المتوحدة) التي تجد في النموذج (الليليتي) تعويضا عاليا، لذا هي تستحضره كشأن خالص من شؤونها في النص وفي النداء، وكذلك في استحضار اللذة عبر تواليات لغوية /صورية هي اشبه بتحريك الكمون في الباطن الاستيهامي لكيمياء الجسد الاشكالي عبر مقاربة حريته ووحدته ووحشته ونداءاته الداخلية، وهذا ما يجعله امام فضاء من الشفرات التي تواجه عوالمه وتفاصيله واسراره ومناجمه العميقة، والتي لم يقف ازاءها نسيج لغوي أو بنية اسلوبية او استعارية حتى وان كانت على تنميق عال. ان قصائدها تحوز على لذة المريد كما يقول الصوفيون، وتنداح في نوع من النشوة الضاجة بالاصوات وقوة العناصر التي تجعل اللذة الصائتة هي احتمال الخلق وصيرورة الوجود.

تعني الشاعرة بعلاقاتها البصرية داخل النص بنوع من الحرفة التشكيلية تنجز له نطاقاً تعبيرياً وتصويرياً

انوثتها كانت في البدء، لذا جاء بوحها احتجاجيا، وقد انحازت الى جوهر ذاتها مقابل ارتكابها كل الخطايا الارضية، انحازت الى حريتها في تكون صوتا وحضورا وجسدا يملك خصوصية في اللذة الضاجة والالتحام المدوي، مقابل تخليها عن اوهام السكون واللذة الصامتة، لتؤكد نوعها وفرادتها وارتواءها، مثلما تمثل جنتها بـ(المنفى) مقابل ان تصنع لها غابة لها سحر التوغل ومعجزة ما يصنعه الجسد من جنات ارضية في لذاته وافتراساته وجنوحه الدائب للقبض على الفكرة والمعنى. انها تضع جسدها امام كيمياء الفردوس، وتصنع عبر اوهامه تيها ومقاما للهجرة مثلما تصنع عبره بيتا لا يفضي الى نافذة او نافذة لا تفضي الا الى وهمها!

«انا ليليت آية التفاح. كتبتني الكتب وان لم تقرأوني. اللذة الفالتة الزوجة العاقة اكتمال الشبق الذي يصنع الدمار العظيم. قميصي نافذة على الجنون. كل من يسمعني يستحق القتل وكل من لا يسمعني يقتله تبكيت ندمه.

أنا قمر الداخل

التيه بوصلتي ومقامي الهجرة

ليس من ساع يقرع بابي

ليس من بيت يفضي الى نافذتي

ليس من نافذة الا وهم نافذة.»

لا يخيل إلي ان توظيف اسطورة ليليت الانثوية هو نوع من التباهي في استخدام التقنية الاسطورية التي تجعل بنيتها امام معطى البحث عن مقابل وظائفي/ ثيمي يتمم مشروعه بالقراءة والتعريف والكشف عما تحوزه هذه الاسطورة من انزياحات في تفسير أصل الخلق واصل الخطيئة والتعرف على اصل الحرية، قدر ما كان هذا التوظيف شعريا اضفت عليه الشاعرة وهج وعيها وتمردها. وأجد ان استخدام النص المفتوح كتقنية اسلوبية قد منح هذا الانزياح في بنية الاسطورة ذاتها فاعلية اخرى في قدرة (الشعري) على ان يكون تعويضا عن الاسطوري والثيمي، وان يكون تعبيرا عن قوة وشراهة الجسدي، مثلما اراد ان يجترح له عوالم يستحضر من خلالها ما يؤنسن روح المغامرة عبر تداخل البنيات والاصوات وتعددها، بوصفها أصواتاً خالقة للرؤيا الاولى مثلما هي خالقة للانثى الاولى، اذ ينزاح النص الجديد تحت كثافة التوالي التصويري الحاذق الى باطنة شعرية تتجاوز ماهو تعبيري استدلالي في النص الاسطوري الى ما هو ايهامي ومتعوي، بما يجعلنا امام تشكلات متوالية لا يمكن السيطرة عليها، انها باختصار تكتب تحت هاجس طاغ لهذيان اللذة.

«اجمعني

فالمطلوب واحد

تعال في سيول عينيك اجمعني

مسمر قممك في هاويتي

احفر تقاطيعك على ذاكرة راجتي

وتنشّق النمرة الكامنة عند مسقط الكتفين»

إنه إيقاع متوتر مشحون بنوع من (سايكولوجيا البوح) بكل اعترافها

وحشرجتها، وذات الشاعرة الانثوية لا تنفصل عن هذا الطقس التعبيري، اذ هي المجس الخفي الذي يلامس ويكشف عما في سرية النص من توهجات تجعله عند اقصى احتماله الانساني المنسجم مع خصوصيات البوح والاعتراف والتطهير خارج ايهامات النص المرآوي الذي يفقد صدقيته عند اي نوبة عاتية للحرية التي تتكشف عليها الشاعرة بامتياز.

ان قصائد ليليت تدعونا الى وعي التمرد، الى وعي الذات العاطلة عن الوهم والخطيئة، الى قوة الشعر في ان يصطنع ملاذا للتزاوج الكينوني بين الذوات العرفانية التي تنشد اللذة والذوبان في سكرتها، وعن اصلها غير المشذب بالاكاذيب، وتدعونا عبر جرأتها الى مراجعة ما كرسته اللغة اليومية من مفاهيم هي اشبه بالتهم والاحكام والقنانة التي تشرعن موت الاخر الانثوي في لذتنا، اذ هي لذة الخارج والسلطة والهتاف والخداع.

أما في قصائد (دعوة الى عشاء سري / يدان الى الهاوية/ لم ارتكب ما يكفي)، مجموعات الشاعرة السابقة، فنجد هناك أيضا نموذج المرأة المخربة النافرة التي تبحث عن زمنها الشخصي لتمارس فيه طقوسها الخاصة والحميمة دون مراقبة او تلصص او أوهام. فهي تبدأ بالجملة الفعلية الذي يمتزج فيه الامر بالنداء لتصنع جملة ناقصة لكنها تكتمل باستحضار تواليات تعويضية تأخذ من (كي) كلازمة، بنية صوتية لا حدود لها. هذه البنية تشبه بنية اللذة ذاتها، واظن ان جمانة حداد هي اكثر الشعراء العرب اهتماما بالتفاصيل الدقيقة للذرة الجسدانية المحتشدة بالاستعارات الحسية التي تسميها الشاعرة «لعبا مع اللغة» اذ تقول: «هذا اللعب القائم على الاغواء المتبادل بيني وبين العربية، هو جزء لا يتجزأ من كياني الشعري. انه من الثوابت، نعم، لكنه لا يأتي عفويا، اعني انه لا يولد منحوتا من تلقاء ذاته، بل اشتغله. واشتغله لاني اتقصده واتقصده لاني راغبة فيه وارغب فيه لانه متعة اجنيها من الكتابة وتجنيها هي مني».

وفي قصائد (دعوة الى عشاء سري) و(يدان الى الهاوية) ثمة ما يجعلنا امام دعوة غرائبية وعوالم استيهامية لرجل ما، هو ما يمثل الحضور والاكتمال والاشباع. الدعوة وحدها نص في (النقصان) لانها نداء تجريدي ومجزوء، لكن (عشاء سري) هي نص آخر في انسنة الوصول والوصال، وربما هي اشبه بمن(يتجه الى جزيرة الكنز) كما يقول الناقد عهد فاضل. لغتها الهاذية غير المحايدة تكشف عن جريان ما (يولد نهر بيني وبينك فتفيض كل الانهار) هو ذاته ايقاعها النفسي، هندستها اللازمة والانيقة في دعوتها لحضور الآخر الذي تريد ان تعيه وتكرر معه الاندفاع والاكتمال دون فتور، وهذا ما يجعلها اكثر انتماء لانوثتها في المعنى والحضور واللذة واستحضار كل ما يجعل هذه اللعبة تملك شروطها، اذ توظف دالة النداء الامري(ضمني) مقابل اشارة تعويضية عالية وعميقة تمثل دلالة مضادة لـ (النقصان)، تبدأ من استهلال الجملة بـ(كي) لتكون حركة الفعل (خسرت) و(ذهبت) و(اهدرت)، رغم استباقها باداة شرط غير جازمة، دافعا لاستحضار جملة فعلية مقابلة لها شرط الجزم (تزودني) (اكون) (ازداد) كدلالة نفسية تفسر فعل الاندفاع الذي يفقد جزءه اللاشرطي من مقاطع قصيدة (اثنان)، وكأنه يوحي لنا بتزواج اللغة/ النص مع الجسد وتحولهما الى نص مفتوح قابل للسيولة والتشكلن في عشرات الرموز بدءا من الفعل (ضمني) الى استحضار توالي الفعل بـ(ظللنا اثنين عاطلين عن القدر)، أي ان الشاعرة هنا تنتج نسقا لروح الانثى الباحثة عن لا نهائية لذتها حيث تكرر وجودها الخالد عبر استحضار توالي فعل اللذة. وأحسب ان حركية الفعل في جملتها الشعرية هي الدالة الفاعلة على قوة هذه الشعرية اولا وكذلك هي الشيفرة البلاغية الحاملة لوعي انوثتها في الحرية وانسنة علاقتها مع الاخير عبر الاختيار بوصفه اقصى درجات الحرية كما يقول الوجوديون:

«تعال نصنع قمرا جديدا يهرع الينا من النافذة

فنعريه من فضة الخجل

ونلبسه دغشة المساء وسيولة الشبق»

ان هذا الوعي الوجودي الذي تؤنسنه الشاعرة ليس وعيا سلبيا ازاء لذتها المصنوعة عبر الكيمياء الايروسية، قدر ما هو انزياح متعال نحو الوعي العميق والخالص بالذات، تلك الذات الحافظة لنوعها والمندفعة للدفاع عنه، اذ يمنح هذا الوعي لغتها وطقوسها لتكون امام نزوع نحو التحقق في الاشباع الرمزي عبر شيفرات الجسد، اذ يصير هذا الجسد هو الوقت والارض والغيمة والاسلحة وربما يصير الاخر ذاته. وبهذا التحقق تجعل من لحظتها الايروسية تلك لحظة خالدة لانها تؤرخ للجسد / الذات في كثافة وجوده وحريته وسيولته وتماهيات خلقه/ اخصابه. ان الشاعرة هنا تضع انثاها /نوعها امام خلاصها اذ تقترح الانثى غير المدنسة بالوهم والاحتواء، الانثى التي لا تريد خداع الرجل، تريد شراكته عبر الاكتفاء بحريتها ولذتها، تكسوه بطقوسها، لانها لا تحلم ان تكون شهيدة كما البطلات في موروث الرومانس قدر ما تحلم ان تكون هي الموجة التي تكرر انكسارها عند الحجر دون فتور.

قصائد(يدان الى الهاوية) تجعل ذاتها الانسية القلقة امام لعبة وجودية تتقابل فيها الانوثة ازاء الحرية والجسد ازاء الحضور الاشباعي، اذ تستعير عبر هذه الثنائية الآخر كمجاز مفتوح في استحضار الذات المقابلة لتركيب سايكولوجيا الاتصال والاكتمال، وهذا الاتصال يجعلها تقف كثيرا امام خطاب انوثتها عبر التوافر على حيازة دلالية جازمة تتجلى من خلال نسيج لغوي يجعل فعل الشرط ازاء جوابه بواسطة اداة النهي التي تعمل كاداة للجزم الموازي لفعل الاغواء، في قصيدة (وصايا) تأخذ ال(لا) الناهية الاستهلالية طابعا اكثر اثارة مما استخدمه انسي الحاج في استخدام هذه الـ(لا) في (كلمات) اذ يقول: (لا تعتبريها تدنيسا لجسدك، بل خذيها كمسارة، لاتكوني شهيدة بل مكتشفة) لكنها وضعت هذه الشرطية في صياغة اكثر حدّه واكثر تحريضا على فعل اللذة واستجلاب الآخر:

«لا تبخل على اعصار اهده شجرة

لا تغر من نسر انزل مثله

لا تهمل عصفورا كن صياده

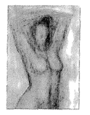
لا تشهر غلمتك فوق هاوية اغمدها»

ان ما تصنعه الشاعرة في خطاب انوثتها المتعالي ليس غائيا في الاشارة الى الظاهرة الايروسية التي تجعلها وكأنها اشبه بالمرآة العاكسة لرغباتها وقلقها، وانما هي (في تقديري) انحياز لوعي اشكالي للانوثة ولكيمياء هذه الانوثة في الحرية وعند طقس الاخر، اذ هي تصطنع لها مجسات حسية خالقة وخلافية فهي توظف البنيات اللغوية كمؤونة لصناعة طقسها في استحضار اللذة وفي التعويض الصوتي عبر الاشاري،

اللذين يشترطان صناعة ايقونة الجسد كايحاء لشرط التعبد والتبادل والاحتواء! مقابل الفم الذي يمارس عطالتها ازاء لعبة المراودة والافتراس والتوحش (الشبق الذي يخترق ذاته ليصنع ذاته) كما تقول الشاعرة. انها قصائد في (الهذيان الحركي) حيث صفات الجسد وتجلياته (العشبة / جبالي/ جسرا/ تفاحة / ثمرة ناضجة / شجرة بشهوة انوثتها / نجمة) تصير اشارات مقابل قوة هذا الجسد في استقصاء حريته التي تحمله نحو احتمال السحر والدهشة والانكشاف على رؤيا هي بمنزلة الصدمة والبرهان: (ليل واحد يكفي لأكون امرأة). هذا التوحد بين المرأة وذاتها وانكشافها وحريتها في ان يكون نصها الانثوي الجسداني نصا موازيا لشعريتها، هو جوهر خطابها الشعري الذي تتجاوز به وهم الاخر في افتراسه وفي صناعته، أي انها تصنع عبره فردوسها:

جمانة سلوم حداد

يدان إلى هاوية



دار النهار

«لي جسد لا أعرفه
قد يكون حبة رمل
أو سمكة حمراء
أو لؤلؤة في محارة
لكني سأكتشف طعمه
في شفتين ستحرقان
ولسان سيأخذ
وحمم لها صوت ولوج الجنة»

وفي قصيدة (دعوة الى عشاء سري) تستعير النموذج الشهرزادي الحسي الذي لا يقف عند حدود طقسه الحكواتي الاستلابي وانما تستحضر طقسا تعويضيا فيه لذة الاحتواء، والنداء و(ضجيج الشهوة)، وكأن البنية السكولوجية لشهريار تفقده خطابه في الميثولوجيا وتضعه امام نوبة من الانوثة العاتية التي تتكشف له عبر لغة توصيفية مغرقة في تفاصيلها تبدأ من وصف العاشقة التي (لا يفتك بها الانتظار) وصولا الى (العاشقة متأهبة ولا تريد ان تنتظر) وهذه المسافة ما بين فعل الانتظار وعدمه يمثل زمنا شخصيا مزاجيا استحضاريا للشاعرة التي تضع ذاتها امام الاخر القلق وتضع حريتها امام احتوائه وتضع خطابها امام نوع من التناص الجسدي حيث يتسع للحركة واللون والمعنى وكأنه يسيح ليستعيد نداء الانثى كاملا بنوع من الانشاد الصوفي (العاشقة اليك ولن يتعبها المسير) (العاشقة لك، فيك، اليك). الاخر في هذا التناص الجسدي هو الحكاية وهو الصانع لاشاراتها واكتمالها وفوضاها الشهية عبر استحضاره، وهو النموذج المضاد الذي يجعل من نصه المفتوح، نصا في احتمال الوصال ومحاولة في احتمال الحضور دون توريات والخروج عن سرية الدعوة الى فضائحية الحرية والانكشاف على وجوده لذة وقوة ونداء، واجتراح طقوس تضع النص امام تعدده وكأنه يماثل الذات الانثوية لشهرزاد المضاد التي تعي وتكشف وتبطل مفعول الانتظار في داخل الرجل/ شهريار، لانها تقفز في عينيه وتخضّب وحدتها في استحضار ما يجعل الغياب حضورا والجسد فردوسا والفراغ انتظاراً لاحتمال العاشقة. ان هذه القصيدة رغم استباقها لقصائد جديدة عند الشاعرة في مجاميعها التالية، الا انها تكشف عن لحظتها الباسلة في التعاطي مع الشعري والانثوي في دأب جعلها تتقدم نحو حريتها دون خيانات او اكاذيب باهظة:

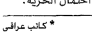
«العاشقة لا يفتك بها الانتظار، لا تقدر ان تخاف، وان كانت تجهل بقية الحكاية. فالحكاية انت، والبقية حتما ستأتي. هي تحزن لانك لم تقفز من عينيها بعد، لم تنزل في يديها، لم تدهشك شعوبها. هي تحزن من اجلك، لانك لا تعلم كم سوف يكون لك قمر على ثغرها، وذهب على خدها، وامرأة جديدة في كل ركن من ارضها»

ان الشاعرة جمانة حداد تؤسس لصوتها الشعري خصوصية غير متداولة في شعريتنا العربية، فهي تنحاز لحريتها اولا ولمشروعها الشعري في ان تكون هذه الحرية خطابا وطقسا ثانيا وتنحاز لانوثتها ثالثا بوصفها الجوهر المنكشف على الاخر والطبيعة والموروث والعائلة والمقدس. تملك جرأة في تعرية لغتها من اوهام التداول باتجاه لغة خالصة تتمثل ذاتها بكل عريها وصحوها وروحها الغابية مثلما تمثل وعيها بالاخر الذي تتعدد من اجله وتستعير لوصاله واكتماله واشباعه ميثولوجيا الارقام، اذ هي روح لسبع نساء يعشن في جسدها يحزنّ الرقية واللغات وروح الغابة وملل المرآة والمرأة المطوقة. انها تكتب نص انحيازها لانوثتها وذاتها، تشعل له وفيه قناديلها، تكشف عن موقفها وحدوسها، تمارس لذة غريبة في التعريف بكل تفاصيل حيازة الانثى ليومياتها ورعشاتها وانتظارها وقلقها ولا اشباعها وتدفق روحها وسيولتها ازاء فعل اللذة في ذاتها او عبر استحضار الاخر، وكأنها تقول لنا انا خلاصة جسدي وحريتي، انا انثاي!

«أحضن غضبي
اصلبه على خصري
اغذي به ناري
تسيل من جلدي على الارض دعوة للاستسلام
لكني لا استسلم»

ان ما قدمته جمانة حداد في مغامرتها الشعرية يعكس وعيا اشكاليا في تنامي نصها الشعري عبر استخدام تقنيات متراكبة ومتقاربة للصوت / بنية النداء والاستحضار وللصورة / بنية التشكيل في التداخل ما بين البنيات لا يفترض بنية ايقاعية ثالثة، لان هذه البنية ستكون حاضرة من خلال البناء الهندسي الذي اعتمدته الشاعرة كتشكيل داخلي للبنية الشعرية العامة عبر توتر جملتها الشعرية ونظامها الحسي الهارموني الذي جعلنا امام قصيدة جسدية تمارس التظاهر والنداء والاحتجاج دونما مسكوت عنه، انها حقا كتابة عند احتمال الحرية.

* كاتب عراقي
ali__fwaaz@yahoo



تأمّلات بنت الحارة

أحمد الخطيب *

(1)
رسمتْ
في أوّل محرمة
بعض شهيّتها
وانحازت لرنين العقربِ
في ذاكرة القاموس
قالت سأهنّدُ مرآتي
حين أعودُ إلى ذاتي
بعد ضياع النرجس
لا يُعصرُ في آنيةِ الحيرةِ
عِرقُ السوس

(2)
قال لها الولدُ المبني للمجهول:
سيدتي
بيتُك تحت ستائره ريحُ
وأنا مشغولٌ بالواجبِ نحو أخيكِ
قالت :
لا تقفز فوق السّور
فإنّ أباك سيفتحُ باباً لجهنّمَ
إن أنتَ قرأتَ الحرّ الرابضَ فيه
قال لها: سيدتي ماذا ؟
قالت ذات صباح
درّبني ....هذا ما أعنيه !!

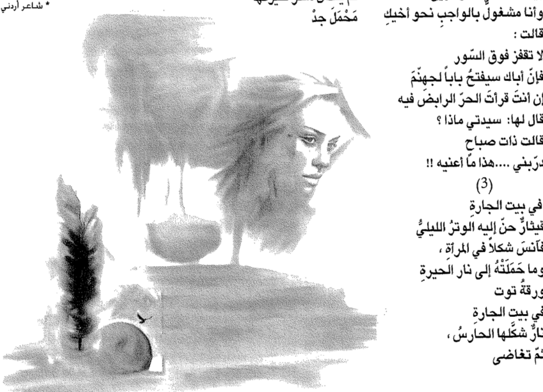
(3)
في بيت الجارة
قيثارٌ حنّ إليه الوترُ الليليُّ
فآنسَ شكلاً في المرآة ،
وما حَمَلَتْهُ إلى نار الحيرةِ
ورقةُ توت
في بيت الجارة
نارٌ شكّلها الحارسُ ،
ثمّ تغاضى
عن أوّلِ إيقاعٍ ليليٍّ
كان يسمّى في عصر الفوضى
الساكتَ عنه نهاراً ، والمسكوت
في بيت الجارة
ما نسيَتْهُ الجارَةُ
في التابوت

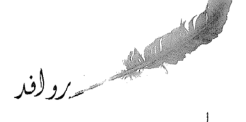
(4)
الأمُّ العطشى
لسكون اللحظة في البيت
قالت للجار المبنيِّ للمجهول:
حلّفتُكَ بالعطفِ المعطوفِ، على نفسكَ،
أن لا تقرأ ما يكتب
من أسرار البنت
لم يحمل سُكّرَ حيرتها
مَحْمَلَ جدْ
إذ نَفَشَ الغنمُ الأسودُ في الحارةِ
فوق سرير البخت

(5)
في الحارةِ بيتان
بيتُ الجارةِ يوم زفافِ الموتِ
على هيئةِ إنسان
شُرعتْ كلُّ ستائره للنسيان
إذ ذهب الأهلُ إلى غابة صمت
وأنا إذ كنتُ أنافحُ عن طهر أخيها
لم ألمح في الليل أبي، إلا مرتبكاً
حيران

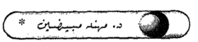
(6)
جفَّ الحبرُ من الحرّ الطاعن
فسلكتُ طريقاً لا يعرفها إلا العارف
في أوّل مرتبة
قلتُ أحاولُ أنّ أكتبَ سيرتها
ما قبل المنحوت،
وقبل النحت
لكن أبصرتُ ذيولَ الماضي
في بيت القاضي
وأنا خائف
هل يكتبُ سيرة جارتهِ
طفلٌ خائف

* شاعر أردني





التاريخ العربي وعقل المؤرخ


د. مهند مبيضين *

تفيد كتب التاريخ أن رجلاً عربياً من بني أسد الذين ينتسبون إلى قبيلة قريش، قد ذهب إلى قيصر القسطنطينية، وعرض عليه أن يتوّجه ملكاً على قريش ومكة، فرحب القيصر وأعطاه تخويلا بما أراد.
فبيزنطة كانت تحلم بحكم مكة والعرب، وكان ما يعيقها هو عدم مقدرة جيوشها على مخر عباب الصحراء الجافة، والتطلع للسيطرة على البلاد العربية كان مطلباً دائماً، لا بل حلماً للقياصرة.

وقد حاولوا اتباع أساليب جديدة غير الحرب لاستمالة القبائل العربية، ولا شك بأن صفقة ذاك العربي الأسدي قد وفرت لهم بديلاً لتحقيق الهدف، وكان ذاك قبل الإسلام..

والمهم أن الرجل عاد لقومه مبلغاً إياهم قرار القيصر بتتويجه حاكما عليهم، وكان الأمر بدا هيناً عليه فلوّح للقرشيين بقوة بيزنطة الداعمة لتتويجه، وبقي أياماً حتى ضجت منه قريش فاتحدوا لمجابهته، وأعلنوا عليه الحرب في موقف موحد. قال محدثي: كيف حدثت المواجهة يا هذا؟ قلت: إن العرب لا تباع، وما لقريش من مكانة دون غيرها يجعلها دوما أقرب للحرية من الخضوع، وأما كيف رفض القرشيون من توّجته بيزنطة حاكماً عليهم فتفصيله عند الزبير بن بكار في كتابه «نسب قريش» حيث يقول: «بقي الأسدي أياماً وقد ضجت قريش منه فاتحدوا، واعلنوا موقفهم الموحد من فوق الكعبة حيث نادى مناديهم في الجموع التي حضرت لتشهد الإعلان: أن قريشا لَقاح لا تُملك»، وإلى هنا انتهى الاقتباس يا صاح.

واللقاح (بفتح اللام) مصطلح جاهلي كان يتردد قبل الإسلام في الكلام العادي، وهو يستعمل لوصف الناس الذين لا يرتهنون أو يخضعون لسلطة مفروضة عليهم من مصدر خارجي وعند ذلك يتحدون معلنين رفض هذا الحاكم فيزيلونه.

رحم الله ذاك الهاشمي الذي أراد وصف البصرة وسوقها الشعري فقال: العراق عين الدنيا، والبصرة عين العراق، والمربد عين البصرة، وداري عين المربد، أجل رحم الله البصرة والكوفة والموصل ورحم الله وطناً، كان عراقاً وداره دار سلام.

إن التاريخ هو الحكاية: ففي السنة التي وصل فيها فاسكو دي جاما إلى السواحل العربية، كتب مؤرخ اسمه النهروالي يقول: «في هذه السنة وصل البرتقال من بلاد الفرنج الملاعين». ويعني بالبرتقال البرتغال، والسؤال هنا بماذا ينشغل المؤرخ العربي وما هي عدته ومادته؟

كان عبدالله العروي عاين الخطاب التاريخي العربي وشكا من عدم حساسية المؤرخ العربي، بمعنى أكثر وضوحاً، رأى العروي أن المؤرخين العرب كانوا دائماً يرون أحداث السنين بكل ما فيها من أهوال ومجاعات وحروب وقتل، ثم يختمون تاريخ الحول او السنة بالقول: «وخرجت هذه السنة على خير»، ولا ادري هل نقول أن عامنا ٢٠٠٦ خرج على خير رغم ما فيه من مذابح وحروب آخرها بيت حانون.

حكايتنا مع التاريخ مؤلمة، وتاريخنا كله ألم وشواهد الحرب فيه كثر، وعندما نذهب إلى التاريخ دوماً نذهب بخجل ورغبة بالحفاظ على وقار ذاكرة الأمة، وهذا ما ساهم بتقديس التاريخ ورفع سير الاشخاص فيه إلى مقام القدسية، فرسمت هالة كبيرة حالت دون النقد والفحص العلمي الدقيق.

صحيح أن العقلانية قد ترفض التواريخ كشواهد، لكن العقلانية ذاتها ترفض أن نكون مجرد باكين او رافضين للتغيير، متناسين أمّ المدائن وأولى الأمصار وأول القواعد والنحو البصرة والكوفة، نحن ننسى بسرعة كبيرة كأن بيروت ما أصابها شيء، غير أنها افتقدت في عزّ حربها أستاذاً ومؤرخاً غاب بصمت دون أن يذكر بحق ما له من قيمة وهو نقولا زيادة، ولربما يستذكر مع قادم الايام.

ربما لا يكون الاستشهاد بالتاريخ مجدياً أحياناً، لكنه يظل مفيداً حين نرغب بملامسة سطوح المعرفة التاريخية عند العرب التي تحتاج إلى دراسات أكثر عمقاً، كما يحتاج التاريخ إلى احترام أكثر.

* كاتب وأكاديمي من الأردن
Mohannad94@yahoo.com

زجاج الوقت لهدية حسين

محمد معتصم *

تستمر هدية حسين في تأثيث فضائها الروائي بإصدار رواية جديدة تحت عنوان مثير «زجاج الوقت» وهي روايتها الرابعة بعد رواية «بنت الخان» ورواية «ما بعد الحب» ورواية «في الطريق إليهم». واستمرار الكاتبة في مشروعها الروائي له أكثر من دليل؛ أولاً التأكيد على المستوى الإبداعي الذي بلغته الكتابة النسائية العربية، ومدى تقدمها في مجال إثبات الذات وفرض تصوراتها الجمالية ومنافستها القوية في ضخ دماء جديدة في الكتابة الروائية العربية المعاصرة. وثانياً، تأكيد الكاتبة - على مستوى شخصي - على أن الرواية نوع أدبي قادر على رصد الواقع في شتى تقلباته، ورصد انفعال الذات وتفاعلها مع الحكاية كمتخيل ومع الواقع كتجربة.



تلتقي رواية «زجاج الوقت»×× مع الروايات السابقة للكاتبة في موضوعة البحث عن الحب. على اعتبار أن المحبة مقياس اختارته الكاتبة لاختبار قدرة الإنسان المعاصر على التعبير عن إنسانيته أمام هذا المد القوي والكاسح لانهيار القيم الكبرى السريع. وعلى اعتبار المحبة جوهر الذات الإنسانية وبالتالي فهي المحك الذي يتم من خلاله التعبير عن مدى صلة الإنسان بذاته وتصالحه معها أم العكس.

وتلتقي مع الروايات السابقة كذلك في تقنية بسيطة لكنها مهمة في تكوين النص السردي عند هدية حسين، وغيرها من الكتاب، وهي تقنية العجيب والمفاجئ. أو لنقل التباس المعنى الناجم عن تركيب الحكاية، أو الناجم عن الألغاز والأسرار التي تعتمدها الكاتبة في خلق أفق انتظار لدى القارئ.

٢/ تبني هدية حسين روايتها «زجاج الوقت» على التداخل في الحكاية، بين حكايتين. حكاية مركزية ترتبط بالحاضر (حاضر النص/الحكاية) وحكاية متضمنة تعود وقائعها إلى بداية القرن المنصرم. ولا شك في أن التداخل بين الحكايتين قد ولد قيما جمالية تمثلت في التقابل المرآوي بين فترتين زمانيتين. لكن خلق أيضا قيمة فنية وتقنية كتابية تنسب إلى أندري جيد وهي المعروفة (La mise en abyme). وقد تم استغلال هذه التقنية الكتابية في مجالات إبداعية كثيرة كالرواية، والصورة، والمسرحية.

فقارئ رواية «زجاج الوقت» سيقع في حال من الحيرة واللبس وهو يقرأ الصفحات الأولى منها. لأنه سيعثر على تداخل في الزمن، وتداخل بين الشخصيات الروائية. بين شخصية الكاتبة (العمة) حسيبة فيصل، وبين الشخصية الروائية هداية. وبين شخصية حنان ابنة أخ الكاتبة وبين شخصية حذام. والأمر لن ينجلي إلا بمتابعة المسار السردي الذي رسمته الكاتبة هدية حسين، معتمدة فيه على التداخل والتقابل المرآوي الذي يخضع الصورة للتعدد والتكرار غير المنتهي. وهو جوهر (La mise en abyme).

بعد ذلك يكتشف القارئ أن هناك حكايتين مختلفتين وتقعان على حدود التضمين (enchâssement)، التي تكون وظائفها الأدبية مختلفة عن توظيف (La mise en abyme)، التي تفيد التعدد والتكرار في الصورة، وإعادة رواية حكاية وقصة الرواية داخل القصة الأصلية. أي رواية قصة القصة. على هذه الحدود يقف بناء الحكايتين عند هدية حسين في روايتها «زجاج الوقت». والكاتبة في هذا تخرج عن مسار الكتابة الذي ارتأته في الروايات السابقة. لكن يمكن اعتبار روايتها في «الطريق إليهم»

تمهيدا لاستثمار هذا النمط من الكتابة. ما دامت الكاتبة قد اختارت في رواياتها السابقة الكتابة من عالم الافتراض، عالم الأموات. عالم الذاكرة. وجعلت الفضاء منشطرا إلى عالمين؛ عالم الحاضر المستمر رغم كل الويلات والتحولات، وعالم الأموات الغريب الغامض الغائب عن إدراكنا البشري لكن الحاضر والمستمر معنا كرقيب وشاهد على قدرة الإنسان الفائقة على النسيان والذاكرة على التلاشي.

٣/ تعتمد هدية حسين في روايتها على الغموض والحدث العجيب. وطبعا يرتبط العجيب بالزمن. باللعب بالزمن. والكتابة تتيح هذه الإمكانية ما دامت تحتمي بالمتخيل. كما تعتمد على الحدث المفاجئ.

يتجلى الغموض في الشخصيات الروائية، من الحكايتين: شخصية يونس التي تأتي من بداية القرن المنصرم بحثا عن حب ضائع. يقول النص: « – هذا صحيح.. فقد ولدت بداية القرن الماضي، ولم أشبع من الحياة حين غادرتها.. وها أنا أعود.. وبين الولادتين زمن مبهم، لا تسعفني الذاكرة بالاستدلال عليه. » ص (١١). واختفاء مفاجئ وغامض بعد ذلك في الحكاية، يقول النص: « حين أزحت ستارة المطبخ وفتحت النافذة، انهمر هواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة.. ورأيت يونس يجلس على الثيل منكمشا على نفسه.. كانت تلك آخر لحظة أراه فيها، ثم جرى ما لم يكن بالحسبان.. سأشرح لكم بالضبط ما حدث على النحو الذي عشته وأحسسته:

في الحياة، هناك لحظة ما تنزلق أحيانا من سكة الزمن.. يمكنها أن تحدث اختلالا في قطار العمر وبالتالي تنفرط مقطوراته عندما تختل حركته.. تلك هي اللحظة التي وقع فيها ما وقع لي.. إذ اختلت سكة الزمن وعبثت بمصيري ومصير يونس الذي جاء من زمن كانت عرباته تسير على سكة السلامة على الرغم من كل ما جرى له.» ص (١١٢/١١٣).

شخصية سلمان الشاعر المحب والكهل الأعزب، التي اختفت بعد موت العمة (المحبوبة)، يقول النص: « ماتت عمتي ومات معها سرها، تاركة في قلبي غصة كبيرة وأسئلة ستظل هائمة مدى العمر، تجثم على صدري وتخنق عبراتي الأبدية، وتجعل أيامي أكثر بطئا من سلحفاة مريضة.. لم يسر في جنازتها سواي والسيد سلمان الذي اختفى بعد أيام قليلة من موت عمتي.. وسمعت فيما بعد بأنه غادر البلد إلى غير رجعة دون أن يخبرني بذلك... » ص (١٧٣). ثم العودة المفاجئة والعصيبة والعصية على الفهم للعمة حسيبة فيصل. يقول النص: « لا أدري كيف وصلت.. لا علم لي بمن جاء بها.. من قذفها قرب الباب.. كان الظلام مخيما، وكنت أتململ في الفراش وأتمتم كما لو أنني أحلم وما كنت أحلم.. صوت السيارة ما يزال يطرق في أذني عندما كبحت فراملها ثم انطلقت على الشارع المسفلت.. قفزت من السرير، هرولت إلى الصالة وأزحت الستارة.. لاح لي شبح آدمي لم أتبين ملامحه، كان قد هوى إلى الأرض خلف الباب الخارجي في اللحظة التي رميت فيها نظري إليه.. ارتجف كياني.. (...) اختل توازني واصطكت أسناني ولم يخرج صوتي.. كأن سكينا مسننة تحرث أوتاره.. بل كدت أفقد الوعي وأنا أحتضن عمتي... » ص (١٦٦)...

تعتمد الروائية في روايتها على الغموض والحدث العجيب بارتباطه بالزمن

يعتبر الحدث المفاجئ محركا مهما في تنامي القصة. وعاملا من العوامل التي ساعدت النص الروائي على التدفق وبالتالي منحته لحمته وانسجامه. ومنحته أيضا التشويق اللازم لشد انتباه واهتمام القارئ.

وفي النصوص المجتزأة من النص الروائي يتجلى بدقة التلازم بين الحدث المفاجئ والغموض. كما تبرز قيمة الزمن. أو تداخل الأزمنة. الذي فرضه تداخل القصتين؛ قصة يونس وهداية بداية القرن المنصرم، وقصة حسيبة فيصل وابنة أخيها حنان والسيد سلمان.

٤/ إذا كانت القصتان قد تقاسمتا الخطاب في رواية «زجاج الوقت»، فإن في الحكاية قصصا أخرى متضمنة (بفتح الميم) صغرى. وأهمها قصة يونس التي يرويها على لسانه بعد عودته مخترقا حدود الزمان والمكان. قصة طرده من العشيرة. ثم زواجه بعد ذلك من حظوظ وسفرهما إلى أربيل عند الأكراد ليعيش وزوجه وابنيهما حسن ودلشاد بينهم في طمأنينة وسلام. ولهذه القصة الصغرى المتخللة رمزيتها ودلالتها المرجعية. وتتمثل في الحرص على إبراز روح التسامح والتعايش بين العرقين (الأعراق/والمعتقدات) في العراق بداية القرن المنصرم الذي عاد منه يونس. ومن هنا تظهر العلامة المؤشرة (المعيّن) الوارد في الرواية، وأقصد حضور أمين معلوف كروائي يهتم في رواياته بقضية الهوية. ولكن الحياة المطمئنة لها نهاية. يقول النص: «هكذا كانت تسير حياتنا في تلك القرى التي لا تنام إلا بعد أن تمتلئ النفوس بالغناء والكركرات... حتى وقع ما لم يكن بالحسبان. » ص (٨٣).

فماذا وقع؟ لقد عثر يونس على زوجته جثة هامدة وقد نهشها حيوان مجهول، يقول عنه عراف القرية : « ليس ذئبا.. هاجمها حيوان غريب.. لا هو بالكلب ولا بالذئب. » ص (٨٤). وهنا أيضا نجد النص يجذبنا نحو التأويل وربط الحكاية بالمرجع، ليعضد الاستنتاج السابق. وهو الحرص على التنبيه على وحدة العراق (بلد الكاتبة)، تلك الوحدة التي هددها وحش مجهول المعالم، عندما هاجم «حظوظ» فبقر بطنها ونهش وجهها.

والقصة الصغرى الثانية هي قصة عاطفية تنتهي بالفشل، قصة حنان وزكريا. تعتمد هدية حسين في روايتها على العاطفة لتبرز عبرها العمق الإنساني. وتكشف عن خبايا النفس البشرية. وفي سياق الحديث عن الحب تسمو أفكار الكاتبة. وهذا ما يتجلى في البعد الحكمي في الحوار التالي بين العمة وحنان:

« ..

– وأين وصلت روايتك أنتِ؟

– أوه.. إنني أغزلها على مهل.. أريد لبدايتي الروائية أن تكون قوية، تفاجئ النقاد والقراء على السواء.. والآن تعالي، اجلسي إلى جانبي وحدثيني عن روايتك.. ماذا جرى في غيابي؟

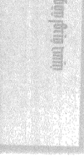
تجاهلت ما ترمي إليه ورحت أقول: أنا قارئة جيدة باعترافك.. إلا أنني غير مؤهلة لكتابة الروايات.

فهمت عمتي بأنني أهرب من الجواب فحاصرتني بلا هوادة:

– رواية الرجل الذي تحبين.. لقد وعدتني أن لا تخفي عني شيئا.. ما اسمه؟

سبقتني ضحكة قصيرة قبل أن أقول:

– زكريا.. اسم جميل أليس كذلك؟





- لا قيمة لجمال الأسماء إذا لم يكن أصحابه جميلين.
- هو جميل فعلا.. أو هكذا أراه.
- لا أقصد جمال الشكل بل جمال الروح.
- لم أسبر غور روحه بعد.
- ولن تستطيعي.
- ماذا أفعل إذن من أجل الوصول إلى ذلك؟
- اعتمدي على حدسك.
- وماذا عن مشاعري.. هل تتعارض مع الحدس؟
- المشاعر مضللة.. قد تضخم الأمور أحيانا.

لا أدري لماذا تعطيني عمتي جرعة ناقصة، ولا تجعلني أصل معها إلى نقطة محددة.. تتركني أتأرجح على جسر مشدود بأسلاك رفيعة، قد أسقط إلى هوة سحيقة إذا لم أتدارك الأمر.. إنها تفتح نافذة وتغلق أخرى.. سألتها.

- كيف نتوصل إلى مشاعرنا الحقيقية بتجرد؟

رمت عبارة مبتسرة وهي تمضي إلى المطبخ:

- بالنظر إليها من الداخل.« ص (٥١. ٥٢. ٥٣)

لا يتغير مستوى اللغة الروائية حين الحديث عن العواطف الإنسانية في رواية «زجاج الوقت»، كما يبرهن المجتزأ أعلاه، بل نجد الكاتبة تنوع في مستويات اللغة الروائية في سياقات متنوعة، ما سنشير إليه عند الحديث عن الأصوات فيما يلي.

٥/ كما حاولت سلفا البرهنة على أن القصتين في الرواية تقفان عند الحدود الفاصلة بين مفهومي «التضمين» و«التداخل والتقابل والتنوع المرآوي» . أضيف كذلك التالي: إن كتابة رواية داخل الرواية يعد في نظر الدارسين تداخلا مرآويا. لكن اختلاف حكاية القصة المندرجة ضمن الرواية من حيث أسماء الشخصيات المحورية والوقائع يجعل القصتين متضمنتين بالتوازي. وكأن الخطاب الروائي يقوم على قصتين مختلفتين تسيران بالتوازي إلى جوار بعضهما. قصة يونس وهداية تسير إلى جوار قصة حسيبة فيصل، الشخصية المحورية في القصة المتضمنة (بكسر الميم) وكاتبة القصة المتضمنة (بفتح الميم).

هذا التداخل المقصود يحيلنا على الحديث عن تعدد الساردين (الأصوات المتكلمة) في الرواية. ونبرز هنا الأصوات البارزة والمحورية:

- صوت يونس: لأنه الشخصية المحورية والسارد بضمير المتكلم لحكايته ضمن القصة الموازية. منذ طردته القبيلة خارجا، مرورا بالتيه والمحن والمخاوف والمشاعر الحادة المتضاربة حول مفهوم العشيرة، وصرامة الأعراف. يقول يونس: «وها أنا أمضي إلى لا مكان.. أقطع البراري والصحاري.. أنام في العراء وأفكر بطريقة ما لأتجاوز المحنة. « ص (٧٨). إلى أن يصل به الترحال إلى الزواج من «حظوظ» البنت الكبرى لمضيفه السيد جابر. ثم الرحيل نحو الشمال ليستقر به المقام عند الأكراد بطمأنينة وأخوة وتسامح قبل أن ينهش الحيوان الغريب وجه حظوظ ويبقر بطنها. المتكلم هنا يونس ويروي حكايته لهداية بضمير المتكلم.

- صوت حنان: وهو صوت يوظف ضميرين مختلفين، ضمير المتكلم عندما يتعلق الكلام بوقائع الذات ومحنتها العاطفية المترتبة عن خذلان زكريا الذي تحول بعد التخرج إلى تاجر ورجل أعمال لا يهتم إلا بالصفقات كما كانت عليه حال والدها. وطبعا سيتراجع الحب أمام المال. ويتلاشى بعد واقعة اختفاء العمة حسيبة فيصل. والضمير الثاني متعلق بالغائب. وتوظفه الكاتبة لرواية حكاية العمة حسيبة فيصل على لسان حنان ابنة أخيها. وغالبا في صورة استرجاع من الذاكرة. كما يتميز هذا الصوت بتداخل متناغم بين الضميرين في سياق واحد (متوالية سردية واحدة)، وهذا المجتزأ المنتقى يبرهن على ذلك: «حل الشتاء سريعا، بدأت الغيوم تتكاثف.. أخرجت البلوزة التي حاكتها عمتي.. أشعر بدفئها ورائحتها.. أدور في البيت الذي اتسع وتمطت زواياه.. أحس بفراغ هائل.. أعجز عن إيجاد حلول لما أنا فيه.. أشياء عمتي على حالها – إذا استثنيت غرفتي مكتبها ونومها اللتين غرقتا بالفوضى – في زاوية من الصالة، على طاولة صغيرة فنجان قهوتها.. آخر فنجان شربته، أتابع خربشات القهوة فأرى طرقا مغلقة وعيونا تتلصص وأفواها مفتوحة.. أنهمك بتأويلاتها فتحشرني في زاوية ضيقة.. . » ص (١٢٤)

الرواية تزخر بالعديد من المقومات والأبعاد الجمالية والكتابية لكن المهم هو التداخل في الحكاية بين الأزمة والأصوات والأفعال

- صوت المؤلف الضمني: وهو مستوى مختلف، يدركه القارئ عندما ينتقل الكلام من سرد للوقائع والأحداث، ووصف المواقع والشخصيات إلى توجيه الكلام إلى القارئ أو المستمع الضمني والافتراضي في قلب الرواية. ويندرج هذا النمط من الأصوات ضمن «الميتا سرد» لأنه يخرج عن سياق الحكاية ويقحم صوته بين متخيل النص وتلقي القارئ. وأسوق نموذجا تمثيليا عنه كما يلي: «... فتعالوا معي نستكمل مشوار يونس، وسأعفيكم من سماع مشقة الطريق إلى أربيل، ودعونا نتعرف إلى أولى خطواته هناك.. . » ص (٨٠). يتجلى تدخل الكاتب الضمني واضحا لكن تظهر أيضا وظيفته الكتابية والجمالية في ابتداع طريقة للحذف، للاستباق الزمني، وتبرير الانتقال من متوالية سردية إلى أخرى دون مراعاة الترتيب الزمني لصيرورة الأحداث (النظام). لذلك يمكن القول بأن للكتابة شروطها الضمنية ولا شيء في الرواية قد وضع إهمالا. بل كل تقديم أو حذف أو تأخير أو تداخل في زمن الحكاية له وظيفة ومعنى. وهذا ما يخلق الانسجام ويبرر التنامي والتطور..

٦/ إن الشخصية الخفية في رواية «زجاج الوقت» هي «الزمن» كصيرورة وكمفهوم له حمولته الفكرية وله كذلك سلطته على الكتابة، والقصة، والواقع... والكاتبة واعية بهذا البعد، ويتجلى ذلك في التركيب النحوي (جملة اسمية أضيف خبرها) لعنوان الرواية. وقد اشتغلت كما يبدو على محوري المعجم والدلالة: زجاج/ شفافية والوقت/الزمن. والرواية في قصتيها المتضمنة والمتضمنة (بكسر ميم الأولى وفتح ميم الثانية) سمحت للأزمنة بالتداخل والانتقال دون حدود صارمة. فاخترق الافتراض الزمني البعد الفيزيقي للزمن. ولذلك غاية قصوى لعل الغاية منها المقابلة بين زمنين مختلفين في لحظة واحدة للعراق.

والرواية تزخر بالعديد من المقومات والأبعاد الجمالية والكتابية لكننا لم نهتم في هذا المستوى سوى بالتداخل في الحكاية بين الأزمة والأصوات وبالتالي الأفعال، حتى يكون مكملا لما قدمناه حول الروايات السابقة للكاتبة العراقية هدية حسين.

---

* كاتب من المغرب

** زجاج الوقت. هدية حسين، رواية. دار نارة للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط١. ٢٠٠٦

في الرواية النسوية ٤

رواية باهية الطرابلسي « امرأة ليس إلا »

رؤية شعرية تعري الرجل الشرقي من قشوره

د. إبراهيم خليل *

ما من أحد يستطيع أن ينكر ما تلاقيه الفتاة العربية من تمييز مبني- على أساس الجنس - ذكر وأنثى - ينتهي بها إلى منزلة أدنى من الآخر، وأقل منه رتبة.. منزلة تشعرها على الدوام بأنها كائن يختلف عن نظيرها (الفتى) من منظور اجتماعي صاغته الأعراف والمعتقدات، ورسخته التقاليد المتراكمة عبر الزمان.

ورواية باهية الطرابلسي« امرأة ليس إلا» (١) تحمل في عنوانها هذا تشخيصاً قاسيا لهذا الوضع، الذي يكاد يقول - بعبارة أكثر مباشرةً - أيا كانت المنزلة التي ترقين إليها أيتها الفتاة، والرتبة التي تصْعَدين، فستظلينَ امرأة لا أكثر.. امرأة أول ما يطلب منها أن تكون رقيقة، خجولة، طيّعة (٢). وأي خروج على هذا الثالوث يُعَدّ خرقا للعُرْف ، وانتهاكاً للدين، وتمردا على التقاليد. وهذا ما تعاني منه (ليلى) بطلة هذه الرواية القصيرة، المكثفة،التي ترقى إلى مستوى الروايات النّسْويّة المتميّزة.

الوعي بالذات:

تتألف الرواية من بضع عشرة نقلة سردية، أولاها تبدأ بالكشف عن وعي البطلة (ليلى) بذاتها. فقد كانت أمها قد توفيت لأيام قليلة من ولادتها العسيرة. مما اضطر الأب، الذي لم يكن قد تجاوز الثلاثين من عمره، للزواج بأخرى (مريّة)



تناهز الستة عشر ربيعا لا أكثر. (٣) واتخذت هذه الزوجة من ليلى طفلتها، فكانت تخاطبها دائما خطاب الأم، فنشأت الصغيرة لا تعرف لها أما سوى زوجة الأب هذه. وعندما كانت دون سنّ الرابعة بقليل وضعت زوجة الأب مولوداً ذكراً (رشيد) وفي أثناء وجودها مع الأب والأم في المستشفى سمعته يقول « عند ولادة ليلى كنت أنتظر صبياً لذا صُدمْت قليلاً» (٤) وعندما ظن أنّ الطفلة لا تَنتبه لما يقول تابع: أبي زاره ملاكٌ في النوم وأخبره بأنّ رشيدا سيصبح شخصية مهمة، وسيقوم بأعمال عظيمة في المستقبل، وتتذكر ليلى أنه منذ ذلك الحين بدأ كل شيء يتمحور حول هذا الوليد الذي يقول عنه الأب: سيحمل اسمه، وينقله إلى أبنائه، إنه يجسد استمرارية السّلالة (٥).

حسد الذكورة:

ولا ريب في أنّ وقع هذه الكلمات على مسامع الصغيرة، التي بدأت تشتعل في صدرها نار الغيرة، وقعٌ يجعلها تدرك ما بين الطفلة (المؤنثة) والطفل(المذكر) من فرق كبير، وبون شاسع، يراعيه الكبار، ويغذونه، ويحسبون له ألف حساب. وقد ازداد هذا الشعور بالمَيْز في اليوم السابع لولادة (رشيد) فالعادة تقضي بإقامة احتفال تذبح فيه الأكباش، وتولم الولائم، وفقا لما توجبه الأعراف، والتقاليد .« في اليوم السابع تمّ الاحتفال بولادة رشيد احتفالا تقليديا رائعا أجّج غيْرتي» (٦). وهذا الإحساس الذي تصفه الساردة - بطلة الرواية - بالغيرة، هو الشيء المقابل لما يسميه علماء النفس اسما آخر هو حسد الذكورة.



فالفتاة الصغيرة بدأت تتمنى لو أنها كانت ذكرا، وحظيت بما يحظى به رشيد من رعاية فائقة، وحبّ كبير. وقد لازمها هذا الشعور طوال مراحل الطفولة « أخي رشيد،على الرغم من أنه أصغر سنا مني، كان حر" التصرف وقت يشاء. كان أبي يعامله معاملة الكبار، بل الأكثر من ذلك كان له الحقّ في أنْ يُحْضر أصدقاءه، وصديقاته، إلى البيت، والاختلاء بهم، وبهنّ، دون أن يثير ذلك حفيظة الأب.. كنت أتجسّسُ عليهم والغيرة تحرقني.. فأحقد على العالم كله..» (٧)

وأخطر ما في الأمر هو أن يتحول ذلك الحس بالغيرة، والشعور بالحسد، إلى أحقاد دفينة تتمخض لاحقا عن تصرفات تبدو في نظر ليلى (ثورية) وفي نظر الآخرين (تهوّراً).. فالأب لم يكن يعنيه من ليلى إلا أن تكون مستعدة

للاستسلام والخضوع لقوة القانون الذي يفرضه الذكور، ولا يعنيه أن يكون مصيرها مصير امرأة حرّة. فقد كانت بالنسبة له كحجر كريم ثمين لا يحتاج إلا إلى الصّقل دون أنْ يعرف بالضبط نوع الآلة المناسبة لتحقيق هذا الهدف (٨).

ويتزايد خوف الأب على مستقبل ليلى بعد سنّ البلوغ، فقد شرع يضيّق عليها الخناق، كأيّ أب يخشى على مصير ابنته التي أصبحت في عمْر النساء، من أيّ شائبة يعود بها عليها القيل والقال. فقد بدأ يتدخل في أدقّ التفاصيل، حتى فيما تلبس، وفيما تتكلم، ووصل به الأمر حد التفريق بينها وبين أخيها في اللعب (٩). وفي سنّ المراهقة تتزايد مراقبة الآباء عادةً للفتاة، فيما يتسع هامش الحرية أمام الأبناء من الجنس الآخر (١٠). وفي المدرسة الثانوية تعرف ليلى شباناً وشابات يختلطون معا، ويتبادلون عبارات الحب، لكنها كانت، بسبب حرمانها من حنان الأب، الذي غالبا ما يعدّها مسؤولةً عن فقدان زوجته الأولى، التي هي حبّه المبكر، بسبب ذلك الحرمان كانتْ تفضل الرجال،ممن يضارعون أباها عمراً،على الشبان، وهكذا كانت أول علاقة لها برجل في الثلاثين، لكنها أخفقت من خلاله بالتعرف على التجربة (١١). وعندما تتعرف على الخالة (حليمة) وابنها(فاضل) تقع في غرامه من النظرة الأولى. وهذا النوع من التعلق بابن الجيران يجد ترحيبا من أفراد الأسرة، فزوجة الأب (ماما) والخالة حليمة، وحتى الأب (مصطفى) كل" يرحب بهذا الحبّ ؛ لأن مصيره سيكون – ولا ريب – الزواج. ولما كانت هي في سن المراهقة،عند تعرفها إليه، واستلطافها له، فقد رأت في هذه العلاقة توكيدا لأنوثتها المبكرة، وتقديرا لها بوصفها فتاة بلغت مبْلَغ النساء «شعرتُ بأنّ نظرة فاضل لي نظرة رجل معجب بامرأة، منذئذٍ لم نفترق أبداً.. ورغبتي القوية فيه كانت تحول دون استمتاعي باللحظات السعيدة التي كنا فيها نلتقي. كنت أتلاشى وأفقد توازني بمجرد أن أحسّ بنظراته تقع علي.. تحرقني حرارة يده وهو يُمْسِك بيدي..» (١٢)

الزوج المثالي:

وفي هذا الطور من العمر، ونظراً للتوجيه المتكرّر من الأم (زوجة الأب) فقد رأت في فاضل ما تنشده أي فتاة في الشابّ الذي تحب « لقد بلغ حلمي بالزواج من فاضل درجة إحساسي بأن حياتي ليس لها من معنى إلا هذا، وأني لن أجد رجلاً بمثل هذا الكمال الذي يتميّز به (١٣). و« صورة فاضل كانتْ تلاحقني أينما أذهب » (١٤) غير أنّ فاضلا هذا لم يتجاوز موقفه من ليلى خطوط الإعجاب، فسرعان ما أبلغ أمه نيته في خطبة فتاة تدعى (نبيلة) تعرف إليها في باريس، فما كان من الأم حليمة إلا أن وجهت الدعوة لكل من ليلى وزوجة الأب لحضور الاحتفال بعقد القران، فالزواج. هنا تكتشف ليلى أنها ما خلقت إلا لكي تكون تعيسة الحظ ؛ فقد صُدمَ بولادتها الأب لأنه كان ينتظر مولودا ذكراً مثل رشيد، يحمل اسم العائلة، ويكرس السلالة العريقة. وتوفيت أمها بعد ولادتها بأيام قلائل، وكأنّ الجسد الذي احتواها جنينا في الرحم تسعة أشهر يتأبى على الوقوع في حبّ هذه الطفلة المنكودة، فآثر الرحيل إلى العالم الآخر. وها هو ذا فاضل، الذي رأت فيه الزّوْجَ المثاليّ، وفارس الأحلام التي تبدّدت، يفضل عليها فتاة أخرى دون أن تعرف كيف، ولماذا، أهي أجمل منها، أم أكثر رقة؟

وأيا ما كان الأمر فقد تناست فكرة الزواج كليّا، واتخذت قرارا هو أنّ ما تسعى إليه في هذه الحياة هو أن تعيش في حرّيّة. حرية تختارها هي وليست تلك التي يضنّ عليها بها الآخرون. لقد كان لفشل تجربتها مع فاضل أثرٌ كبير في حياتها كادت بسببه تفضل الموت على الحياة: « عندما علمت بخطوبة فاضل من نبيلة أحسست بالحرارة تغزو جسدي، وبدقات قلبي ترنّ في صدغي ، وبالألم يَعْصرني... ألقيتُ نفسي في المَسْبَح.. أحسَسْت بالعالم ينهار من حولي. ألهذا الحد أفتقر إلى الجاذبية بحيث يفضل الرجال المحيطون بي نساءً أخريات علي"؟ أولاً أبي.. والآن فاضل.. أردت أنْ أموت..»(١٥)

التحليق خارج القفص:

وقد كان ينبغي على ليلى أن تنتظر ريثما تنهي دراستها الثانوية، وتحقق النجاح في البكالوريا، لتتمكن بعد ذلك من السّفر، ودراسة الاقتصاد في جامعة بمدينة (غرونوبل) الفرنسية. فبعد هذا السفر، ونتيجة لإحساسها بالإحباط بعد خطوبة فاضل من نبيلة، ووقوفها على الوضع الحقيقي للمرأة في المغرب، بعد ذلك كله، داهمها شعور الطائر الحبيس الذي نجح في الانطلاق من قضبان القفص، فراح يخفق بأجنحته، ويرفرف باستمرار، فرحا بالحرية الغامرة التي أعطي. هنالك انفتحت على التيارات السيّاسيّة، وراحت تقضي ساعات طوالاً في القراءة،، ووجدت في التنظيمات الراديكالية ما يلائم ثورتها الجامحة خلافاً للأحزاب اليسارية في المغرب التي هيَ في رأيها حركاتٌ إصلاحيّة ليسَ غيْر:» كلّ شيء في" كان يتجه نحو الراديكالية، شبابي، ثورتي، وإيديولوجيتي.» (١٦)

في (غرونوبل) ظهرت شيماء زميلة الدراسة، وكانت قد رافقتها من المطار إلى غرونوبل، واتخذتا معا من السكن الجامعي في حي سان مارتان مكان إقامة دائمة. وفيها عرفت (عُمَرَ) وهو شابٌ مغربي، وطالبٌ جامعيّ، ذو نشاط سياسيّ، وقد شدها إليه بملامحه الصارمة، وفمه الشهواني. وسرعان ما نشأت بينهما علاقة وجدتْ فيها فرصتها الأولى للتأكد من أنها فتاة كغيرها لا تفتقر إلى الجاذبية التي تجعل من حولها يهيمون بها حبّاً، ويتوقون إلى اللقاء بها.. وشهدت (غرونوبل) أول تجربة تعيشها ليلى مع الرجل الذي فوجيء بكونها بكراً.. فخاطبته إذ ذاك قائلة:« وهل البكارة شيءٌ مهمّ يجبُ أنْ نعلقه على الجباه ؟ هل هي ذات أهمية كبيرة؟»(١٧)

هذا الموقف، في الحقيقة، يتداعى مستدعياً موقفا آخر مستقرّاً في الذاكرة:» عليّ أنْ أحتفظ ببكارتي لزوجي – هذا ما علمتنيه ماما – غير أني لم أكنْ أولي هذه البكارة أيّ أهمية خلافاً لكل المباديء التي تلقيتها. لم تكن البكارة تعني لي سوى حاجز يجب اختراقه لدخول عالم الكبار.» (١٨) ومع عمر وَجَدتْ ليلى المناخ مهيئاً للتعرّف على نفسها وذاتها من الداخل» مع عمر اكتشفت جسدي وأنوثتي، اكتشفت الجنس والرغبة وخلعت عذار الحياء.. معه أصبحت امرأة.. كان يبدو لي أنّ استمتاعي معه ينعكس على وجهي.. غير أني لم أكنْ مستعدة بعد" للارتباط بأحد.. ما يزال أمامي الكثير مما يَجِبُ تعلمه.» (١٩)

على أنّ عمر هذا كان يعاشر امرأة أخرى فرنسية هي (إستيل) التي يقيم

معها في الشقة. وقد أطلع ليلى على علاقته بتلك المرأة، ولما كانت الصراحة، والمكاشفة هي الشرط الأساسي الذي تشترطه لاستمرار علاقتها بإنسان، فقد تقبلت هذا بصدر رحب. فهي ليست أنانية تحرص على الاستئثار بحبّ الرجل الذي قليلا ما تشاغل عنها متذرّعا بافتقاره إلى مكان يلتقيان فيه بعيدا عن عيني (إستيل) هذه. وقد اضطرت بسبب ذلك إلى البحث عن شقة، والرحيل من السكن الجامعي لإدامة هذه العلاقة. ومع ذلك تحققت النبوءة التي حدثتها عنها (فنيدة) في بيت الخالة (زكية) عندما قالت لها إن الرجل الذي تحبينه يسبّب لك الكثير من الألم، وفي حياتك رجالٌ كثيرون:« أرى سفراً إلى الخارج.. ستذهبين بعيدا عن والديك، ثمة رجال كثيرون في حياتك لكن الذي تحبّينه سيصدمك صدمةً عنيفة، ستفقدينه مرات عدة، وستتعذبين لكن الخلاص سيأتي في النهاية.» (٢٠)

وتحقق هذا، أو شيء كبير منه، فبعد رجل الثانوية،وعمر، يأتي دور (آلان) الفرنسي الذي استحوذ على إعجابها بشعره الأشقر الحريري، وعينيه الزرقاوين الشفافتين، وجسمه الرياضي. (٢١) وأعجبها أكثر بموقفه من المرأة، فهو ينصتُ للآخر، ويحترمُ رغباته، ومعه تحسّ الفتاة بأنها تعيشُ على سجيتها دون تصنع، (٢٢) وتستقبله في شقتها في (غرونوبل) وتعيش معه التجربة حتى آخرها، وتغيب في عالمه الخاص عندما يصطحبها إلى منتجع للتزلّج. وبما أنها عاهدتْ عُمَرَ على ألا تخفي عنه شيئا، ولا سيّما فيما يتعلق بحياتها الشخصية، فقد صارحته بعلاقتها الجديدة هذه، ليستشيط غضبا.. وغيْرة. مع أنه يسمح لنفسه بإقامة علاقة مع اثنتين في وقت واحد هما (إستيل) وليلى.« لا أفهم سرّ ثورتك هذه.. هل تحرمُني من حقّ تسْمح به لنفسك؟» (٢٣)

وحين وجّه إليها صفعة قوية جعلت خدها يلتهب اكتشفته على حقيقته، فما كان يتشدق به من شعارات لا يعدو أنْ يكون ضربا من التمويه، والغطاء، الذي يستر به عورة الرجل الشرقي:« إنك تثير اشمئزازي. هذا هو وجهك الحقيقيّ، منْ يصفع المرأة مرة واحدة، سيكرر ذلك إلى ما لا نهاية.»(٢٤) وهذا الموقف من عمر يذكر ليلى بالحادثة التي روتها لها شيماء ذات يوم» حكت لي شيماء أنها ذات ليلة

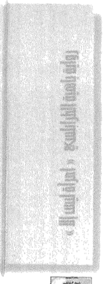
أخطر ما في الأمر هو أن يتحول الإحساس بالغيرة والشعور بالحسد إلى أحقاد دفينة

سمعت صراخ امرأة تضرب، فخرجت من غرفتها لتعرف ما يحدث، فإذا بها تجد طالباً أعرفه يضرب زوجته وهو سكران. كانَ هذا الطالب في الاجتماعات يطرح أفكاراً سياسية، جدّ تقدمية.» (٢٥) مما يجعلها تستغرب دفاع الطلبة المغاربة عن الأفكار الثورية بقناعة، على الرغم من أنهم – وهذا ما كانت تعلمه علم اليقين – ما يزالون يجدون صعوبة كبيرة في احترام الفتيات اللواتي أقاموا معهنّ علاقات جنسية (٢٦). فالرجل الشرقي، والمغربي، على السواء، يتسم موقفه من المرأة بالتناقض: يريدها أن تستسلم لنزواته، ومع ذلك، لا ينظر إليها باحترام حين تفعل ذلك. ومن هنا يظل الرجل يعدّ نفسَهُ السيد المطلق الذي يحقّ له ما لا يَحقّ للمرأة. فالأعراف،والتقاليد، والعادات، والتعاليم الدينية، تمنحه هذا التميّز. فهو يستطيع أن يتزوج من النساء أربعا، ويستطيع أن يطردهنّ متى شاء.. ويرث أكثر من أمه وأخته.. ولا يمكن للمرأة – زوجةً كانت أو بنتاً – أن تحصل على جواز سفر، وأن تسافر دون إذنٍ من وليّ لها تقدمه للسلطات المختصة. وفي بيئة كهذه لا تستطيع المرأة أن تقيم علاقة بالرجل خارج المؤسسة الزوجية. فكلّ حارس عمارة، أو حارس كراج، يعدّ نفسه حامياً للأخلاق. (٢٧) وهذا واقعٌ لا يؤثر في الرجل كثيراً،وإنما يقتصر تأثيره السلبيّ على المرأة، وقد تمثل هذا لليلى بوضوح بعد عودتها من (غرونوبل).

تمرد الأنثى:

وذلك أنّ اعتيادها على نمط الحياة في (غرونوبل) يزيد من الصعوبات التي تواجهها في التأقلم مع الحياة في الدار البيضاء حيث منزل الأسرة. كانت في طفولتها، ونتيجة التربية الأخلاقية القاسية، والحرمان من حنان الأم، وانصراف الأب عنها انصرافا شديدا لاهتمامه بالمولود الجديد (رشيد) قد نشأت كارهة لكل شيء، متمردة على كلّ شيء. وعندما بدأت تعي الظروف من حولها ازداد تمردها على (الدونيّة) التي تحسّ بها في عالم الذكور الذين لهم علاقة بحياتها، وحياة أخيها رشيد. كانت من أول أمرها تحبّ أن تعرف الأشياء كيف تحدث ولماذا(٢٨) وكثيراً ما كانت زوجة الأبّ (ماما) تعيب عليها هذا الطبع،الذي هو أقرب ما يكون إلى التمرّد، والتحدي، صحيح أن هذا التمرّد – في البداية – لم يتخط في تفجّره عالم الأفكار، والهواجس، والأحاسيس (٢٩) ولكنها بعد الانتقال إلى فرنسا، وفي الجامعة، حيث الانفتاح على العلاقات الإنسانية، والاجتماعية، وتيارات العمل السياسيّ، أصبحتُ مسكونة بالتحدّي، الذي يتجاوز الإحساس إلى الفعل: «في علاقتي بعمر كنتُ مسكونةً بالتحدّي.. وكنتُ أريد الرهان.. وأن أنتصر.. ولو مرة واحدة في حياتي.» (٣٠)

وبسبب هذا التمرد انتسبت إلى الأفكار اليسارية، وفي ذلك ما فيه من التطرف (٣١). وفي (غرونوبل) وجدت نفسها قادرة على الخروج عن المألوف (٣٢) وصارت الحرية – بالنسبة لها – شيئاً أساسيا (٣٣). ولهذا وجدت عند عودتها إلى المغرب «صعوبة كبيرة في التأقلم مع حياة والدي.. لقد تعودتُ على الحياة بحرية، وبالطريقة التي تعجبني، فكان من الصعب جدا أنْ أرضخ لنمط حياة أسرتي.» (٣٤) ومن اليسير أن نعرف سبب هذه الصعوبات، فليلى كانت قد اعتادت الحياة في (غرونوبل) حيث الشعور بالحرية، وبكونها تمتلك من الحقوق ما لا تمتلكه في المغرب: « حق التعبير، وحق الحياة، وحق الاختيار، وحق الاختلاف.» (٣٥) وهذا لا يتوفر لها في الوطن، لا كله ولا بعضه، فعلى سبيل المثال كان بإمكانها أن تعيش في بيت مستقل وحدها في فرنسا، في حين أنها في بلادها لا تستطيع ذلك، حتى وإن اختلفت مع الأسرة « المجتمع لا يقبل أبداً أن تعيش المرأة بمفردها، لأن ذلك يعني أنها حرة التصرف بنفسها، وهذا حقّ لا يمتلكه إلا والدها، أو زوجها،أو أخوها، فلا إمكانية لأيّ امرأة، غير





متزوجة، أن تكون حرة» (٣٦)

وأيا ما كان الأمر فإن رجوع الفتاة إلى المغرب، بعد التخرّج، والاستقرار في البيت، والالتحاق بعمل في شركة للتسويق، حمل إليها الكثير من المفاجآت. فقد اكتشفت أنّ (فاضلا) طلق (نبيلة) وأنه كثيرُ التردّد إلى منزل الأسرة، وارتابت في أنّ ثمة علاقة ما بينه وبين زوجة الأبّ. ففي أول لقاء جمعهما في البيت رأتهما يتبادلان العناق، صحيحٌ أنّ ماما تدّعي أن (فاضل) في منزلة ابنها (رشيد) لكن الأيام القادمة سرعان ما ستغير هذه الفكرة.

عودة فارس الأحلام

فقد شرع (فاضل) يتقرب من ليلى، ويدعوها للخروج معه، وزوجة الأب تبارك ذلك التقارب، ولأن ليلى ألزمت نفسها أن تكون صريحة في كل شيء، فقد ذكرت لفاضل ما كان لها من علاقات سابقة بدءاً برجل الثانوية، ومروراً بعمر في (غرونوبل) و(آلان) الفرنسي (٣٧) ولم يتأثر فاضل بذلك، بل فاجأها ذات لقاء فعرض عليها الزواج.. فوافقت ظنّاً منها أنّ فارس الأحلام، الزوج المثالي الذي ظنته في البدء، و تاقت إليه في سنيّ المراهقة،ظنته يعود ثانية:« اعتبرت فكرة الزواج من (فاضل) ملاذي الأخير، كنت أعي بأنني أغرق في السطحية، وأتخلى عن أشكال الصراع كلها، بل بلغ بيّ الأمرُ حدّ الشعور بالحسد تجاه (شيْماء) وحياتها الهادئة السعيدة.» (٣٨)

على أن الأيام كانت تخبيء لها مفاجأة غير سارة. وهي أشبه بالمفاجآت التي كان يخبئها القدر للبطل التراجيدي في المآسي الإغريقية القديمة. ففي يوم عيد ميلاد (فاضل) أرادت أنْ تفاجئه بهدية، وكانت قد احتالت على الخادمة في الشقة فنسخت لها نسخة من المفتاح الذي سبق لفاضل أنْ امتنع عن إعارتها نسخة منه. وابتاعت الهدية، واتجهت إلى الشقة، وفتحت الباب. وفي أثناء وجودها في الداخل انتفضت لدى سماعها بحركة المفتاح تنطلق من جديد في قفل الباب. ولم تكن تتوقع مجيء (فاضل) في هذا الوقت المبكّر. إحساسٌ ما دفع بها للاختباء خلف المكتبة الموجودة بين الصالة والمطبخ. ومن ذلك المخبأ استطاعت أنْ تسمع بوضوح الحوار الذي دار بين (فاضل) وزوجة الأب (ماما).

الحوار كان مطوّلا، وفيه الكثير مما يدل على أن العلاقة بين الاثنين أعمق مما كانت تتوقع، يقول لها فاضل: لم أعُدْ أحتمل، منذ أشهر لم نلتق. وتجيب زوجة الأب « يجب أن نكون حريصيْن فمصطفى (الزوج) بدأ يشكّ بنا، وليلى . خطيبتك . قد تأتي في أيّ لحظة.» (٣٩) وباستمرار الحوار المسْموع تتأكد (ليلى) من أنّ عرض الزواج لم يكن سوى وسيلة اقترحتها (ماما) لتوفر للعشيقين مناخا مناسبا للالتقاء بعيداً عن أعْيُن الرقباء. وأما (فاضل) فلم يكن يشعر تجاه ليلى بأيّ حب « أفعل هذا من أجلك أنت.. وحبّا بك .. فأنت التي اقترحت هذا الزواج البليد، لقد قبلت الارتباط، طوال العمر، بامرأة – ليلى – لا أشعر تجاهها بأيّ عاطفة، من أجل أنْ أظل قرْبك .» (٤٠)

عندما بلغ الحوار بين الأم والشاب حول (ليلى) هذا المستوى، لم تطق الفتاة صبراً، فخرجت من وراء المكتبة، واندفعت عبر الصالة نحو الباب ناسية حقيبة اليد، ومفاتيح السيارة. وعلى الرغم من حرج الموقف ن تذكرت في تلك اللحظة نبوءة الشوّافة (فنيدة) وقولها «الرجل الذي تحبينه سَيَصْدُمُك صَدْمة عنيفة.» (٤١)

عندئذ تتذكر ليلى صديقة الجامعة (شيماء) فتكتشف كم هو محزن أن تكون شقيةً لأنها اختارت طريق التمرد والرفض، فيما تنعمُ صديقتها تلك بالهناءة، والسعادة، لكونها« اختارت الطريق الصحيح.. طريق الأمان.. كلّ شيء من حولي ينهار. لم أتمكنْ من ترتيب أفكاري. غرقتُ في نوْم ثقيل أسْود. وعندما استيقظت كان الليل قد أرخى سُدوله و(شيماء) تجلس إلى جانبي.» (٤٢) لقد اتضح لها الآن أنّ الجميع يرفض الأنثى المتمرّدة « أحسست باليأس وأنا أرى الجميع يرفضونني.» (٤٣) فحتى عندما أرادت أن تستأجر شقة للإقامة فيها بعد أن قررت عدم العودة إلى بيت الوالدين، لم تجدْ من يوافق على تأجيرها، لذا اضطرت لمشاركة إحدى النساء (عائشة) شقتها الخاصة على أن تدفع لها نصف الأجرة.

وفي هذه الشقة تلتقي الأضداد، وتلتئم النقائض، فهي المتمرّدة، الحرة، الثائرة، تتعايش مع فتاة محجّبة تقدم لها الملاذ في صلوات خمس تؤديها كل يوم، وطقوس تمارسها باستمرار. والمفارقة المدهشة أنّ الأب يزور ابنته في هذه الشقة، ويتعرف إلى عائشة، ويتأثر بها، فيطيل ذقنه، ويواظب على الصلاة.. ويعتزم أداء فريضة الحجّ ويقرر الزواج من عائشة.. وهي، أي ليلى، تشهَدُ هذه الانقلابات كلها في الأب دون أن تصدق ما تسمعه، أو تراه.

طعم السقوط:

وأخيراً، كما لو أنّ الزمن يكرر نفسه، تتعرف إلى كمال الذي كان قد فقد زوجته بعد ولادة ابنته (سناء) بوقت قصير. وهذا الرجل العادي، البسيط، يقف إلى جانبها في محنتها، وسرعان ما ينشأ بينهما ضَرْبٌ من الاستلطاف لا يرقى إلى مستوى الحب « أحسست وأنا أغادر أسرة كمال بأنني أكثر قرباً منه.. على خلاف ما أحسسْتُ به عندما زُرْت عائلة عمر.»(٤٤) وانتهى هذا الشعور إلى عرض بالزواج، فموافقة، فزفاف بلا مراسيم. ونهضت (ليلى) بالدور ذاته الذي نهضت به زوجة الأب (مريّة) فكان حدْبها،وحنانها على سناء، ابنة كمال «شيئا يُذكّرها بطفولتها» (٤٥)

ولم تخلُ الحياة مع كمال من بعض المشكلات، التي تشهدها في العادة البيوت، وقد أدى تمسك كمال برأيه القائل بضرورة تفرّغ (ليلى) لتربية (زهير) ابنهما، وأنّ هذه مسؤولية منوطة بالأمّ تحديداً، وأنّ الأب لا يطلب منه حتى تقديم المساعدة في ذلك،إلى شيء مِنَ الجفاء بينهما والعزوف:« لم أعد أحسّ بأيّ رغْبة تجاهه، كيفَ أرْغب في رجل لا يرى فيّ سوى الأمّ ويرفض فكرة ترك المرأة التي بداخلي تعيش ؟ فكرْت في (ماما) لقدْ عدّها أبي منذ البدء مجرّد أمّ لي، لا زوجة له.. وبدأتُ أتفهّم معاناتها. لا بدّ أنها كانتْ تحسّ بجزءٍ منها يَمُوت.» (٤٦)

وإذا كان القدماء قد قالوا:

لا يَعْرفُ الحُبّ إلا مَنْ يُكابدُهُ و

لا الصّبابةَ إلا مَنْ يُعانيها

فإنّ هذا القول يَصْدق تماما على تناول باهية الطرابلسي لمشكلات الأنثى في عالمنا الشرقي مقارنة لها بمشكلات المرأة في العالم الغربي. فدورة الحياة، التي ابتدأت بولادة ليلى،وانتهت بما وصلت إليه منْ أنّ المرأة: فتاةً، وزوجةً، وأماً،تموت موتا بطيئا نظراً لعزوف الآخر – الرجل – عن سماع صوتها،والإنصات

إلى رغباتها، وإلى نبض أحاسيسها، ومشاعرها المتفجّرة، في العروق والقلب، تسلم بالهزيمة:« أصبحتْ المبادىء التي كنتُ أرفضها الملجأ الأخير، والملاذ الذي أهرب إليه من هلعي.» (٤٧)

فالمرأة، وفقا لهذه الصورة التي رُسمتْ بوضوح في الرواية، لا تعيش في عالم قيوده من حرير، بل قيوده حديدية"، إنْ لم تكن أكثر صلابةً، وأشدّ مَكسراً. وإذا هي تحَدّت هذه القيود، فإنها بتحديها هذا تنصب لنفسها شَرَكاً، أو تحفر لنفسها قبراً تثوي فيه.

لقد لاحظنا كيف تتزايد مأساة ليلى كلما ازداد حظها من الاستقلال برأيها عن الآخرين، فكأنها تريد أن تقول لنا: إن الظروف المحيطة بالفتاة أقوى منْ أنْ تستطيع تحدّيها، وتجاوزها، وأن سقف تطلعاتها يجبُ ألا يكون عالياً، وإلا كان طعمُ السّقوط أكثر مرارة.

فضاء النص:

هذا الخطاب النسويّ، السلس، وجد في أسلوب الاعتراف نموذجا للتعبير قد يكون أكثر من غيره ملاءمة لهذا. فقد صاغت المؤلفة باهية الطرابلسي خطابها على هيئة مذكرات كأنما تكتبها بطلة الرواية (ليلى) فتضفي على الحوادث، وعلى ما تخللها من تحليل نفسي، واجتماعي لشخصية البطلة، وللشخصيات الأخرى المجاورة لها في فضاءِ النصّ، الكثير من المصداقية التي تصل حدّ التوثيق. وترتيب الحوادث الذي انتهجت فيه التسلسل الزمني الطبيعي (الأكرونولوجي) ساعد القارىء على استشفاف المرامي الكامنة فيما بين الكلمات. بدأت بولادة رشيد.. والطفلة تصغي إلى انفعالات الأب بميلاده، والتمحور حول الابن مقابل إهمال الفتاة. وتدليل زوجة الأب، فضلاً عن الاحتفال بالعقيقة، ومسألة الختان..:» لا تزال صورة أخي (رشيد) الصغير بسرواله، وصدريته المخملية، وهمْ يدورون به بعد ما وضعوه في الطيفور الخشبي الملون، راسخة في ذاكرتي.. كان أبي يتوجّه إليه باحترام، لقد نشأ بينهما تواطوءٌ شديد.» (٤٨) ثم الذهاب للمدرسة.. فالانتقال إلى مرحلة البلوغ، وظهور الدورة الشهرية، فالدخول في سني المراهقة،والتجربة مع رجل الثانوية، فالنجاح في البكالوريا.. والوقوع في الحبّ الأول (فاضل) فارس الأحلام التي سرعان ما تبددت. وظهور الخالة (زكية) وحفلاتها التي لا تخلو من مظاهر بورجوازية فارغة أدت إلى إفساد العلاقة بين الأب (مصطفى) والأم (مرية) فإنشاء دكان لبيع الملابس.. ثم السفر إلى (غرونوبل) والتعرف إلى رجال: عمر، آلان، فعودة فاضل من جديد لتكون خاتمة الفجائع. وأخيراً كمال، وعائشة. وهذا الترتيب كله يوظف لإنشاء علاقة تزامن بين الحوادث والنموّ البيولوجي، والسيكولوجي،والاجتماعي، للشخصية الرئيسة: ليلى.

فكلما مضينا خطوة إضافية في سرْد الحوادث، وقفنا على شيء جديد يلقي الضوء على الحياة الداخلية، والعالم الجوّانيّ لفتاة فجعت بفقدان الأم، ولم تشعر بارتياح إزاء الأب، أو الأخ، فتقرّر مصيرها الذي يتلخص: بكراهية كل شيء يقرّه العرف، وتقره التقاليد، وتحضّ عليه الأديان، والنزوع إلى أيّ شيء لا تقبل به، ولا تقرّه.. أيْ تغلّب ما يُسمّى في علم النفس الفرويدي بالهو Ide على الأنا، والأنا الأعلى Super Ego ولكن هذا بالطبع يقودها وسط القيود الكثيرة إلى الانصياع، والخضوع، في حين أنها تنظر بعين الاغتباط إلى زميلتها (شيماء) التي اقتنعت بأهداف واقعية يمكن تحقيقها: الدراسة،والحصول على نتائج جيدة، وزواج يؤدي، مثلما يقال، إلى أسرة سعيدة، وعشٍ دافيء.

وإذن، فإن ليلى التي حاولت التغلب على الشعور بالنقص تجاه ما يلاقيه الأخ (رشيد) من تفضيل، انتهت إلى الإذعان، فاستسلمت إلى زواج شبيه جدا بزواج شيماء، وإلى معيشة في كنف كمال لا تختلف بتاتا عن معيشة الأمّ في كنف الأب، الذي لم يكن يشعر تجاهها بأيّ إحساس سوى أنها مربية لطفليه ليس غير. بعبارة أخرى تحولت الفتاة المتمرّدة إلى جارية طيّعة في منزل السلطان الآمر الناهي الذي هو الزوج.

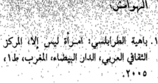
استعانت الروائية بحبكة بسيطة جداً وواضحة، قللت من انتماء هذا النص لفضاء الرواية الحداثي

بساطة الحبْكة:

لقد استعانت باهية الطرابلسي في كتابة روايتها هذه بحبكة بسيطة جداً، وواضحة،قللت من انتماء هذا النص لفضاء الرواية الحداثي. فلا تقاطع في الأزمنة، ولا خلط في الأمكنة، ولا تعدّد في الأصوات. فما نصغي إليه، ونقرؤه، لا يتعدى صوت الراوية (الساردة) وهي ليلى.. التي تماهت تماماً في شخصية المؤلفة حتى بدت كما لو أنها سيرة ذاتية حقيقية. واختيار زمن الكتابة، وهو الحقبة التي أعقبت زواجها من كمال، يمنحها الفرصة الكاملة لاستعادة الماضي، لذا اتسم سردها للحوادث بالدقة،والترتيب الذي يفصح عن سلاسة الوقائع وفقا لزمن حدوثها الطبيعي. صحيح أنها اعتمدت على التنبؤ، والتوقع في بعض الأحيان، مثلما حدث عندما تنبأت لها (فنيدة) بما سيكون عليه المستقبل، كالسفر إلى الخارج، والتعرف على رجال عدة، والصدمة القوية التي يسببها لها من تحب، إلا أنّ هذا التنبوءَ لم يكنْ له أثرُهُ في النسيج السردي للحوادث.

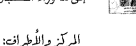
كذلك لجأت إلى تقنية التلخيص، فهي، كلما تعرفت إلى رجل جديد، سردت عليه ما حدث لها في الماضي. جرى ذلك عندما عرفت عمر في (غرونوبل) وتكرر ذلك عندما تعرفت إلى (آلان) الفرنسي... وعندما عاد إليها فاضل طالبا الزواج رَوَتْ له كلّ شيء. وتضمن الحوار الذي جرى بينها وبين (شيماء) بعد تعرفها على (آلان) وبعد خلافها مع عمر، والحوار الذي جرى بيْن زوجة الأب وفاضل عندما كانت مختبئة وراء المكتبة، والحوار الذي دار بينها وبين الأب مصطفى في شقة عائشة إضاءة للماضي.. وذلك كله أسْفرَ عن استعادة بعض الحوادث، وتكرارها، مما يعني أنها تحولت إلى وظائف، أو حوافز، تساعد على تنشيط السرد، وتفعيل ذاكرة القارىء اعتمادا على التخزين، والاسترجاع، لربط ما وقع في البداية مع ما يقع في وسط الرواية وآخرها أو ما قبل الآخر.





سلاسة المكان:

وقد رافق هذا النسق الزمني تنقل في الأمكنة يتناغم وسيرورة الحوادث. فالبداية كانت في بلدة لم تسمّها تقع قريبة من الرباط، ومن وصف المؤلفة لها يمكن الاستنتاج بأنها المحمدية (فضالة) ومن ثم تمّ الانتقال منها إلى الرباط، والتجوال بسلاسة على ضفاف النهر المعروف باسم نهر أبي رقراق. ثم الانتقال إلى الدار البيضاء، وهي ليست بعيدة كثيرا عن الأمكنة المذكورة. وفي الدار البيضاء ما فيها من الأحياء الجديدة والبورجوزاية المتفرنسة. والخالة زكية ومنزلها الذي يرقى إلى منزلة القصور، وإحياء الحفلات الصاخبة التي لا نجد مثيلا لها إلا في ليالي ألف ليلة وليلة المليئة بالخيال. ثم الانتقال من الدار البيضاء إلى غرونوبل وما تخلل ذلك من التعرف على آفاق جديدة، وحياة ذات نمط مختلف. حيث الحرية، والعلاقات المفتوحة، والتيارات السياسية شديدة التباين. وفي حيّ سان مارتان تتخذ البطلة من السكن الجامعي مقرا برفقة (شيماء) قبل أنْ تتأجّر شقة لتخلو فيها بعمر الذي تكشّف عن متخلف في ثياب تقدميّ. وأخيرا العودة إلى الدار البيضاء في المغرب. فهذه الحركة السلسة بين الأمكنة،والمدن، وضعت البطلة في فضاءات نفسيّة، واجتماعيّة، شديدة الاختلاف، مما ساعد على صقل شخصيتها، ووسْمها بالطابع القويّ، لكنّ العبرة،عادة"، في النهايات. فمثلما كانتْ البداية جاءت النهاية الأخيرة،الانطلاق من القفص، والتحليق، ثم العودة مجدداً إلى ما وراء القضبان.



المركز والأطراف:

ولقد ارتكز بناء هذه الرواية، وحبكتها البسيطة، على مجموعة من الشخوص، في مقدمتها ليلى التي أتاحت لها المؤلفة دورين متكاملين، هما: دور الراوية (الساردة) ودور البطلة التي تتجمّع حول الاهتمام بها خيوط الرواية جميعاً. فشخصياتها الرئيسة: الأم، والأب، وفاضل،وعمر،وآلان، وكمال، وشيماء، كلّ منهم لا مكان له في السرد إلا من خلال علاقته بليلى. فصوتها، وصورتها، يلقيان الظلال على كلّ الشخوص. نحن لا نعرف،مثلا، شخصية عمر التي أدانتها الساردة إلا من خلال ليلى. ولا نعرف طبيعة الشاب الفرنسي (آلان) إلا من خلال تصويرها له، ولاهتماماته، ورقته في التعامل مع المرأة. ولا نعرف فاضلا – الذي يبدو في هذه الرواية مثالا للشخص الشرير – إلا من خلال وصفها له أيضاً. ولعلاقته بنبيلة أولا، وبزوجة الأبّ ثانية. حتى الأب نفسه نشرت الساردة ظلالها على صورته، فسمعناها تتكلم عن تغيّره، واتجاهه إلى التطرف، والتعصّب، من خلال وعي ليلى بذلك. أي أنّ البطلة – بكلمة موجزة – تحتلّ موقع البؤرة في هذا النص الروائي. وأما الشخصيات الأخرى، فعلى الرغم من أهميتها، لا تتجاوز محيط الدائرة إلى المركز.

خفايا المرأة:

لقد تميزت كتابة باهية الطرابلسي في الرواية بصراحتها المطلقة، ليس لأنها تصف بلغة مباشرة علاقة الرجل بالمرأة، وإنما لأنها ألقت الضّوْءَ على جوانب من المرأة تظلّ، غالباً، في الزوايا المعتمة، فلا تبوح الكاتباتُ بالكثير منها إلا نادراً. فقد صورتْ لنا ضعْف المرأة من خلال شخصيّة الخالة زكية. أو زوجة الأب (مرية) وسلبيتها، وعدم البحث عما يحقق لها الإنصاف والمساواة،مثلما هو الشأن بالنسبة لشيماء، أو ندى، التي تزف إلى عريس لم تعرفه سابقاً، ويتم تجميلها له، وإعدادها، كما تعدّ الضحية ليوم العيد. وألقت الضوْءَ أيضا على العالم الخفي (النفسي) للفتاة بتوجيه النظر إلى التربية المنزلية القائمة على التمييز بين الأخ وأخته على أساس بيولوجي. مما يؤدي إلى إيجاد العقد السيكولوجية التي تبحث عن منفذ لها تارة بالتمرّد، وطوراً بالتهور، والانحراف. ولم يشغلها هذا الجانب النّسوي باعتبارها كاتبة عنْ لفت النظر لما تتماز به شخصيّة الشابّ الشّرقي من تناقض، فهو يدعو لشيء، وعند التطبيق، والمراس، يتنكر لكل ما دعا إليه، أو ظنّ أنه يتبناه.

باختصار « امرأة ليس إلا» رواية جيّدة تضع الإصبع على الجرح، ولا تسلم بهزيمة المرأة، وإنْ انتهت إلى الانكسار **.

• ناقد وأكاديمي من الأردن

* فصل من كتاب بعنوان في الرواية النسوية العربية يصدر قريباً.

الهوامش:

١. باهية الطرابلسي: امرأة ليس إلا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥.
٢. المصدر لسابق ص ٢٠
٣. السابق ص ٦
٤. السابق ص ١٠
٥. السابق ص ١٠ – ١١
٦. السابق ص ١١ – ١٢
٧. السابق ص ٣١
٨. السابق ص٨
٩. السابق ص ١٩
١٠. السابق ص ٢٧
١١. السابق نفسه.
١٢. السابق ص ٣٦ – ٣٧
١٣. السابق ٥٦
١٤. السابق ص ٥٧
١٥. السابق ص ٧٠ – ٧١
١٦. السابق ص ٨٠
١٧. السابق ص ٨٩
١٨. السابق ص ٢٩
١٩. السابق ص ١٠٣
٢٠. السابق ص٤٨
٢١. السابق ص ١٠٩
٢٢. السابق ص ١١٤
٢٣. السابق ص ١١٦
٢٤. السابق ص ١١٧
٢٥. السابق ص ٨٣
٢٦. السابق ص ٨٤
٢٧. السابق ص ٥٥
٢٨. السابق ص ٣٢
٢٩. السابق ص ٨٧
٣٠. السابق ص ٩٥
٣١. السابق ص ٩٧
٣٢. السابق ص ٩٦
٣٣. السابق ص ١٠٨
٣٤. السابق ص ٩٨
٣٥. السابق ص ١٠٧
٣٦. السابق ص ١٣٥
٣٧. السابق ص ١٤٥
٣٨. السابق ص١٤٨
٣٩. السابق ص ١٥٢
٤٠. السابق ص ١٥٣
٤١. السابق ١٥٤
٤٢. السابق نفسه.
٤٣. السابق ص ١٥٦
٤٤. السابق ص ١٦٨
٤٥. السابق ص ١٦٩
٤٦. السابق ص ١٧٤
٤٧. السابق ص ١٥٦
٤٨. السابق ص ٢٢

مساحة للتأمل



مثل ظاهرة كونية غريبة حدثت قبل جيلين، ما زال العرب ينتظرون كل خريف جائزة نوبل، بعد أقل من عشرين عاما من على فوز الروائي المصري الراحل نجيب محفوظ بالجائزة الأرفع بين الأمم ..

وحديث نوبل عند العرب منذ ذلك الوقت، متكرر ومنسوخ مثل الدراما الرمضانية: زوبعة مقالات تتقاطع كثيرا على فكر قليلة الشأن؛ أولها أن بعضا من كبار الأدباء العرب لا يمكن شراؤهم بجائزة حتى ولو كانت بحجم نوبل للآداب، وثانيها أنّ الذين استوفوا استحقاقات نوبل السياسية ما زالوا، بحسب تلك الفكر، على رصيف الترشيحات السنوية التي لا تعدو أن تكون حفلة إعلامية لذلك الخميس الخريفي المرتقب من كل عام.

ولا بأس من استعادة بعض المقالات المحفوظة للكثيرين من الكتاب العرب الذين أسرفوا في ذلك الخريف الثمانيني، بتأويل الدوافع، غير البريئة بالطبع، التي وجهت نوبل من العاصمة الباردة إلى القاهرة الحارة؛ تلك المقالات التي أعادت تدوير نظرية المؤامرة، والتقليل من شأن «محفوظ» الأدبي .. باعتبار أنه لم ينالها إلا مكافأة على مواقفه السياسية المعتدلة.. والمعروفة للجميع ..!

فإبراز موقفه الإيجابي من السلام، مع إسقاط ريادته في الرواية العربية، دفع العديدين إلى القول بأن الجائزة لم تكن لمصر أو العرب.. بل« للمواقف النشاز التي يحاولون من خلالها اختراق العرب ودفعهم إلى السلام »!!

هذا كله، والكثير غيره، شكل أرضا خصبة للبناء السريع في مواجهة بعض المبدعين الكبار..؛ فقد بقي الحديث لسنوات طويلة عن تخفف الشاعر محمود درويش من ميراثه الشعري القديم، مصحوبا بالكثير من المواقف السياسية المعتدلة التي لا تروق لأصحاب النوازع الحربية في الأدب..؛ مقترنا بالخوف غير البريء على الشاعر بأنه أفرط في السير إلى نوبل، فيما هي تمضي بدورتها بعيدا عن وقوفها الاضطراري في العام ١٩٨٨ !

نادر رنتيسي *

حتى ودرويش يعلن صراحة بأن نوبل جائزة لم تخلق للأدب العربي، وأنه يعرف كيف يحلم بعيدا عنها.. جاء من يقول: ها قد بدأ الرجل يعود إلى شعره!

إلا أن قصة الشاعر أدونيس مع نوبل تسير في اتجاه أكثر تشويقا؛ فصاحب « أغاني مهيار الدمشقي» مرشح دائم في قائمة نوبل النهائية من كل عام.. حين « تخطئه » فيعود من جديد في العام التالي من أسفل السلم إلى ما قبل نهايته بقليل .

وإذا كان الشاعر والمثقف المثير للجدل دوما، قد أعلن مرارا أنه لا يفكر بالجائزة، أو لا يسعى إليها، على وجه الدقة، فذلك لم يشفع له كثيرا حين تتناوله المقالات الصحافية العابرة فيما يشبه محاولات الإعدام الوهمية في أقبية التعذيب؛ ففي أقلّ ما يتعرض له أدونيس من أولئك الذين يرون في نوبل حيلا غربية لاستدراج العرب من حصونهم، أنه يمثل التراث الثقافي العربيَّ المنقرض، في قراءة مغلوطة للمثقف الناقد.. إلا أنها تبقى محاولة اغتيال فاشلة . طالما أن نوبل ما زالت عند العرب ظاهرة كونية مدهشة تأبى التكرار ..

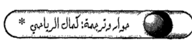
وفي سبيل تفسير ذلك تتعدد الروايات إلى حد أن تتضخم مثل خرافة يجري تصديقها ؛ لكنّ الأكثر صوابا في كلّ ذلك السجال الدائري حول الجائزة هو أن العرب الآن هم في أمسّ الحاجة إليها، فتسليط ضوء نوبل المبهر على نموذج أدبي عربي مثل درويش أو أدونيس يعدُّ أفضل حجة مضادة لتقديم الثقافة العربية مقابل الصورة الشائهة التي يتبهرج بها جزء غير بسيط من العرب .. مثل مكياج ساذج يطبع العرب، بعامته، لدى الغرب بصورة كاريكاتورية منفرة.

.. لكنّ ذلك يبقى رهانا يستند إلى الكثير من الخسران؛ فمحفوظ أيضا فاز في الجائزة في وقت عصيب على العرب، كانت الانتفاضة الفلسطينية الأولى في أوجها، وكانت الجهود تستميت لتقديمها إلى الغرب بصورتها الإنسانية المقهورة، ولعلّ كلمة محفوظ التي ألقيت في حفل تسليم الجائزة، كانت جزءا غير بسيط من ذلك الجهد ..

ويتذكر الجميع كيف جاءت مكافأة محفوظ من قبل رؤوس مغلقة على هم المؤامرة مصحوبة ببعض الأصوات الأصولية التي كانت تكفر محفوظا.. فكان أن ظهر ذلك الرجل الغشيم الذي حاول اغتياله بتأثير من تلك الآراء المهووسة بعقدة الاستهداف والتطيُّر من الظواهر « الأدبية» الغريبة !

* كاتب وصحافي أردني

مع المستشرقة الفرنسية دومينيك رانيفوزون
حوار حول الأدب الإفريقي الفرنكوفوني



تعد إفريقيا السوداء تمثّل الفضاء الأسطوري والخرافي الأكثر غموضا والفضاء البكر الذي يغري المكتشفين والباحثين في الانتروبولوجيا والجيولوجيا وفي نشأة الأديان والإنسان فقط، بل أصبحت منذ سنوات قبلة النقاد الباحثين في الأدب فقد قدّم الأدب الإفريقي خصوصية جديدة للمكتبة الأدبية العالمية واستحق من خلالها انتزاع جوائز عالمية كبرى أهمها نوبل عن طريق وولي سوينكا (نوبل للأداب ١٩٨٦) نيجيريا. ونادين غورديمر (جنوب إفريقيا)، ١٩٩٣ وجون كويتسي من جنوب إفريقيا ٢٠٠٣

دومينيك رانيفوزن ناقدة فرنسية وأستاذة بجامعة السربون لسنوات اختارت أن تلاحق المتون الأدبية الإفريقية في جزيرة مدغشقر. وخصّصت بحوثها لدراسة هذا الأدب وتعدّته إلى دراسة تاريخ الأدب الملغاشي فصنّفت عددا من الكتب حوله وأقامت لسنوات في مدغشقر تتقصّى تفاصيل الحركة الإبداعية هناك.

التقيناها لأوّل مرة في الجزائر في الملتقى الدولي للسرديات بجامعة بشّار فكانت لنا لقاءات أخرى أثمرت هذا الحوار الذي صحبتنا فيه رانيفوزن إلى عمق جزيرة مدغشقر كاشفة لنا عمق ما يحبّره الكتّاب هناك.

١-كيف كان اللقاء الأول لدومينيك رانيفوزون بالأدب الإفريقي؟ وما سرّ هذه الالتفاتة؟

- بدأت أبحاثي انطلاقا من الوضع في مدغشقر بما أنني تعرّفت على هذا البلد بفضل زوجي منذ ٢٥ سنة.

في البداية، قرأت وتابعت: البلد، الناس، علاقاتهم بالذاكرة والأدب. حضور أو غياب هذه العناصر في تكوين ثقافتهم وتوارثها. ثم شرعت في انجاز أطروحة عن الأدب الفرنكوفوني سنة ١٩٩٨ في محاولة لتحليل معمّق لهذا المنجز ولأصوله ولخصوصياته وأبعاده وقد وقعت مناقشة هذه الأطروحة سنة ٢٠٠٢ في جامعة باريس ١٣.

منذ ذلك الحين. اتّسعت دائرة اهتمامي



لتشمل مناطق أخرى من الأدب الفرنكوفوني الذي وجدت فيه أوجه شبه كثيرة بالأدب الملغاشي.

إن الاهتمام الكبير الذي أوليه لهذا الانتاج الفرنكوفوني خارج الحدود الفرنسية والحدود

الملغاشية يدخل ضمن اهتماماتي بالإمكانات التعبيرية للغة الفرنسية وقدرتها على الخلق. وهي لغة مشتركة لكل هذه الآداب وفضاء لتنافذ الثقافات.

٢- سوف نعود إلى هذا بأكثر دقة، لندخل عالم الأدب الملغاشي هل تعتبرين ان هذا الأدب أدبا مهمّشا؟

-عندما نتحدّث عن «الهامش» أو « المحيط»، هذا يعني أننا نفكّر انطلاقا من «مركز» قد يكون، ضمنيّا، باريس. لقد كانت هذه الوضعية هي القائمة رسميّا طيلة الفترة الاستعمارية حيث السيطرة اللغوية لم تكن سوى إحدى إشارات السيطرة السياسية.

اليوم، مازالت باريس مكان الهيبة حيث يتمركز عدد كبير من دور النشر وحيث تسند الجوائز الأدبية المرغوب فيها. وفي معرض الكتاب-مارس ٢٠٠٦- وقع الاحتفاء بالفرنكوفونية كضيفة شرف، غير أن الوضعية تغيّرت. فشبكات الفرنكوفونية تشجّع على التبادلات جنوب-جنوب، ويقع تنظيم عديد المعارض والمهرجانات في أماكن مختلفة لذات الغرض، كما انه بدأت تظهر دور نشر لفائدة أدب الجنوب في الكيبيك مثل « مذكرات المحبرة»؟، ومالي مع « شجرة التين» وفي أنتناناريفو مع « تسيييكا ».

كما شجعت شبكات الانترنت هذه المبادرات التي اعتبرتها صحّية جدّا. الأدب الفرنكوفوني الملغاشي، الذي يتواجد مع الأدب باللسان الملغاشي، هو لسوء الحظ قليل الانتشار في مدغشقر نفسها.

في فرنسا حيث تنتشر أعمال بعض الكتاب، يقع خلطه بالأدب الإفريقي

● طبيعي، أليست مدغشقر بلدا إفريقيا؟؟؟

- مبرّر هذا الخلط وغير مبرّر في آن، فهذا الأدب يعكس ما يحصل في جزيرة مدغشقر، التي هي جزيرة قريبة من إفريقيا ولكن في الوقت نفسه مختلفة جدّا بسبب سكّانها الذين ينحدرون، في معظمهم، من آسيا.

٣- كيف تخطيت الصعوبات والوصول إلى هذه الضفَة القصيّة؟ هل اتقنت اللغة- أو لنقل اللهجات الملغاشية - أم اكتفيت بالمدوّنة المكتوبة بالفرنسية ؟

- مازلت بصدد تعلّم الملغاشية غير أني لست متمكّنة منها لدرجة القدرة على تحليل نصوص أدبية، ولهذا السبب لا أشتغل إلا على النصوص الفرنكوفونية، وإن كنت آخذ بعين الاعتبار الإنتاج الملغوفوني، الذي يتعلّق خاصة بالشعر.

تواجد هذين المنجزين ظاهرة مهمة جدّا لأن جانبين من الحس الملغاشي يجدان إمكانيات مختلفة لتعبيرات متكاملة.

العوائق الأخرى تتعلّق بالمنطق، بالإحساس، بفهم المسكوت عنه، وهو كثير جدّا، كل ذلك يأتي بالصبر والسماع وربط الملاحظات بالقراءات والتفهّم، وهذا ما يسمّى بالاندماج ولا يأتي الأمر قرار.

٤- المعروف عن الأدب الإفريقي ان قسما كبيرا منه هو أدب شفوي. هل ينسحب هذا الأمر على الأدب الملغاشي؟

- فعلا، هنالك عديد الخرافات والأمثال الشعبية التي يعمد الكل الاستدلال بها في الخطاب الذي يكوّن الحياة الإجتماعية، الأغاني والأحاجي...كل هذه الأجناس يقع جمعها ونشرها لأنها أجناس تهددها أساليب الحياة الجديدة: التلفزيون...و لكن هذا الاهتمام ليس جديدا. فمنذ القرن ١٩ نظّم المبشّرون والملوك هذا العمل. الأدب الشفوي

يتغيّر كالأشخاص واللغة والحياة، هو جانب من الثقافة. يغذي الإنتاج الكتابي ويتغذّى هو نفسه من عناصر الحياة العادية.

الأدب باللغة الملغاشية مكتوب أيضا منذ ١٥٠ سنة، مع نصوص عديدة في الشعر والمسرح والأغاني ونصوص في الفلسفة والتاريخ والانتولوجيا وأدب الرحلة والمقالات السياسية والروايات.

٥-ما هي خصوصيات هذا الأدب؟

- الأدب الفرونكوفوني في مدغشقر، كما في بلدان عديدة أخرى، يرجع باستمرار إلى الوضعية في مدغشقر، الوضعية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية....

المشاكل العويصة التي تعترض هذه الجزيرة التي تعاني في هذه العشريات الأخيرة من آفات ومشاكل كبرى وتغرق في فقر مدقع.

● وصلت نسبة الفقر فيها إلى نسب مفزعة

- وهو كذلك، هناك إذن حاجة للكلام، للصراخ وللتعبير عن المعاناة والتعبير عمّا لا يمكن قوله في النقاشات اليومية أو لغياب مناخ للحوار في مجتمع مثل مدغشقر.

● طبعا، أينما كان الفقر لا تسأل عن حرية التعبير والديمقراطية.

- أجل، لذلك يبدو لي الأدب بالفرنسية يبدو لي أساسا مساحة لحرية التعبير، جرعة أكسجين مهداة في حالة من الاختناق. وهو بالإضافة إلى ذلك فضاء خلق لغوي لا ينبغي أبدا نسيان هذا الجانب الجمالي الذي دونه لا نتحدّث إلاّ عن تحقيق صحفي وليس عن أدب.

في هذا المضمار، كل كاتب يحاول ابتكار طرق للتعبير خاصة به.

● هل يمكن أن تذكري لنا أمثلة دقيقة عن هؤلاء الكتاب وما يميّزهم عن بعض؟

- طبعا أعطيك بعض الأمثلة. دافيد جاوُو مانُورُو يلعب كثيرا على استراتيجية التناص وترجمة الأمثال والسخرية. راهاريمانانا وميشال راكوتوسون يعيدان توظيف الشخصيات المرجعية القديمة في الخرافات ويشتغلان عليها. آستار نيرينا وفولونا بيكار تعتمدان على جمالية التكثيف التي تقترب من الشعر الكلاسيكي لـ هانتّي». وهلم جرّا.

٦- هل للكتابة النسائية أي ثقل في المشهد الأدبي الملغاشي؟

- مدغشقر عرفت ملكات منذ ١٨٢٨، رانا فالونا إيار التي تلتها ملكتان تحملان الاسم نفسه. هذا البلد إذن متعوّد على أن تصل النساء فيه لكلّ مراكز المسؤولية والنفوذ. توجد عديد الكاتبات في مدغشقر، كما هو الشأن بالنسبة للرسامات والموسيقيات والشخصيات السياسية كالوزراء والدينية كالقس الروتستان والجامعيات وسيدات الاعمال.

كراريس راتسيفا ندريا هَا مَا نَانَا (١٩٧٨-١٩٢٦) كانت روائية وشاعرة شهيرة باللغة الملغاشية.إيستار رامامُو نجيسُوَا كتبت وتكتب كثيرا باللغة الملغاشية.

كذلك الأمر مع الروائيّتين والمسرحيّتين شارلوت رافنُومانجاتُو كريستيان رَامانَا نْتْسُوَا في مدغشقر، وميشال راكُوتوسون في فرنسا..دانييلا راسُوَاهاهارُو واستار نيرينا كانتا شاعرتين كبيرتين.

يمكنك أن تقرأ في «أخبار مدغشقر» أقدم الكاتبات أو القاصات بَاوُو رالأمْبُو، ليلاَ رَاتْسيفا نْدْرِيهَا مانانا ونساء صغيرات في السن مثل ريلو في ونيّالي آنْدْريا مانا نْجارًا...

كما ترى،إذن، كل الأجيال حاضرة، ولكنني لن أقول مع هذا أنني أميّز أدبا نسائيّا كظاهرة. هناك كتّاب يهتمّون باللغة والوقائع ومن بينهم نساء، كل واحدة منهنّ كغيرها من الكاتبات، تعمل على رسم دربها الخاص.

٧- هل استطعت، بوصفك ناقدة، ان تتخلّصي من عين المستعمر القديم وانت تباشرين نصوص الملغاشيين بعيدا عن التبشير؟

- لقد ولدت سنة الاستقلال، ولذلك استطعت الانفلات من الجو الاستعماري والعقلية التي كانت سائدة فيه، وليس لي أي مزيّة في ذلك. ولكن لابد من الاعتراف بحقيقة أنه، في الغرب، المعايير الأدبية مختلفة عمّا هو، ضمنيّا، معمول به في بلدان فرونكفونية أخرى.

لا يوجد في هذا شيء من الاستعمارية بالمعنى السياسي للكلمة. إن مستلزمات شكل الاشتغال على اللغة والخلق الفنّي ودرجة التأقلم الدنيا للمتلقّي الغربي كلّها عوامل تؤثر في انفتاح السوق الفرنسي للنشر من عدمه. وهذا الأمر معمول به في كل مكان في العالم، فما إن نجتاز الحدود الثقافية علينا أن نتقبّل النصوص التي تكون متكيّفة مع الإطار وليس مع آخر ما يعتبر صاحب هيبة بالنسبة للبعض ويعتبر عاديا بالنسبة للبعض الآخر.

و من هنا جاءت أهمية أن نعرف جيّدا المجتمعات التي يولد فيها الأدب الذي ندرسه، كي لا نطبق بعمى المعايير غير المناسبة ونحتقر ما هو مناسب لكن لوضعيات أخرى.

٨- عرفت الأدب العربي الفرنكوفوني - شمال إفريقيا- ما رأيك في هذا الأدب والرواية تحديدا؟

- بفضل زملاء من الجزائر، تحديدا، قرأت روايات مغاربية كثيرة خلال السنوات الأخيرة، ولا بد أن أعترف أن هذه المنطقة متقدمة فعلا على المحيط الهندي. الروائيون عددهم كثير، يعرفون كيف يوظفون الأدب الكلاسيكي ويغذّون كتاباتهم أيضا بالكتابات الغربية. هذا الفضاء المغاربي ملتقى الطرقات المشتركة للآداب الفرونكفونية.

أنا معجبة كثيرا بآسيا جبّار، ميساء باي، الرزقي ملال وعبد القادر الجماعي وأحب أن أدخل في فك الشيفرة الصعبة التي تتطلّبه قراءة كاتب ياسين ورشيد بوجدرة وأمين الزاوي. هذا تمرين ممتع وأحيانا مؤلم أن تدخل في حساسيات أخرى، أن تترك نفسك تُستدعى في لغتك الخاصة وتمرّ إلى عوالم أخرى وتكتشف جزءا فقط من ثرواتها وطرقها المسدودة، ما زلت إذن أمضي في طريقي المغاربي.

٩-ما هي نقاط التشابه ونقاط الاختلاف بين الفرنكفونية الإفريقية السوداء والفرنكفونية العربية، وأنت الباحثة في الأدب المقارن؟

إن نقاط التشابه تخصّ وضعية هذه الآداب: كلّها في حالة التقاء. لغات تتغذّى من ثقافات (شفوية أو مكتوبة، قديمة أو حديثة،دينية.. أحيانا)

هذه الآداب تعطينا فرصا جديدة لمساحات ثقافية كانت فيما مضى مغلقة على نفسها، وهي كذلك المكان البعيد الذي يمكّن من التفكير والتساؤل عن المجتمعات، لأننا نعلم جيّدا أن الابتعاد، عن طريق اللغة أو المنفى، يساعدنا على الوعي بالقيم وبالحدود اللامرئية لتلك الثقافات والمجتمعات عندما نعيش معهم ذهنيا.

هذا بالنسبة لنقاط التشابه وهي قويّة جدّا. أما بالنسبة للإختلافات فهي تتعلق بالطّبع بالمجتمعات التي تولد فيها هذه الآداب وتتسبّب في حضور موضوع دون آخر.

هنا التساؤل يتعلق بالذاكرة، يتعلّق التساؤل الممنوعات التي تمسّ مجالا ما من الحياة، هنا مجال آخر.

في كل مكان، يحاول الأدب فتح الأبواب المغلقة واستكشاف الذكريات الممنوعة. تمثّل الكتابة فرصا لابدّ من استغلالها للتحرّر من الأغلال ومحاولة العيش عبر الأساطير. كما تمثّل أيضا فرصا للحصول على المكانة التي نستحقّها في عالم مفتوح ولكنّه لا يأتي ليهديك هذه المكانة، لا بد أن نستحقّها أوّلا. أن نحصل عليها لأنفسنا بأنفسنا لا بد أن ننتزعها من خلال الخلق.

١٠- هل ما زال الكاتب الأسود يلهج بسؤال الحرية والتحرّر أم أنه تجاوزها بعد ذهاب زمن العبودية وانتهاء الاستعمار الأوروبي؟

تعود فترة أدب النضال التي تمجّد القوميات إلى السنوات الأولى للاستقلال. كنّا نعتقد إذن أن الأدب لابدّ ان يكون في خدمة الدّول التي سوف تُبنى،أن يقدّم الأدوات الإيديولوجية قبل كل شيء. ويدخل في هذا الإطار الصورة الثقافية للثنائيات: مسيطر/ مسيطر عليه وأسود / أبيض ومحلّي / مستورد.منذ أربع عشريات تغيّرت التوازنات الدولية وراجعت المجموعات البشرية مفهوم الهويّة الذي حسم أيام تمجيد النضال.

لقد فرضت الوقائع المعقّدة والمؤلمة نفسها على النظريّات. وما زال الأمر متعلّقا بالحرّية، وبالهوية، ولكن منابع الانغلاق أصبحت في مستويات مختلفة وتوجد داخل المجتمعات كما في خارجها، إن الآداب تعبّر عن حركة المراجعة هذه وتحكي الأوجاع الداخلية، الظلم الذي يمسّ أعضاء نفس العرق ونفس الثقافة.

إن هذه الاهتمامات وقع التعبير عنها بأشكال أدبية مختلفة جدّا وتذهب حتّى الفوضى الداخلية في مرحلة السّرد وحتّى ابتكار مفردات جديدة لإعطاء شكل للفوضى، للعبث، لفقدان معنى التاريخ الذي تغرق فيه هذه المجتمعات.

١١- يتّسم الأدب الإفريقي بالمحلّية الشديدة فهو ادب يتشرّب من الميثيولوجيا والبيئة والعادات والتقاليد والدين. هل اكتشاف هذه العوالم المدهشة كان محفزا لك للعمل على هذا الأدب ام كان، بصعوبته، منفرا؟

- في كل أدب، بما في ذلك الأدب الفرنسي،





جانب من التشفير الثقافي، عناصر إيماء، إيحاءات قد لا تكون مفهومة تماما إلا للقرّاء الذي يعيشون داخل تلك الشيفرة، بالمراجع التي تعمل لديهم بشكل طبيعي.

و يبدو هذا الجانب جليّا عندما تهتمّ بالآداب المنحدرة من ثقافات أخرى لأنك تفهم أنّك غريب عن كلّ هذه الإشارات المتناثرة في النصّ: أسماء الأماكن والشخصيات لا تذكرك بشيء ولا تعني لك شيئا، وقد يغيب عنك مغزى بعض ردود فعل الشخصيات درجة الخضوع أو التمرّد، موضوع المطالبات أو الانتقادات لا يبدو واضحا.

يوجد في هذا الغموض نفسه جانب محيّر لا يشجّع البعض ولكنّها، بالنسبة إلى تحديدا، جانب مبهر. وهو الذي يجذب القارئ المتعب من عمله المسطر الذي يعرفه حق المعرفة فيودّ أن يترك نفسه ينقاد إلى مخيال لا سيطرة عليه عقليا.

أحد الأسباب الرئيسة لنجاح الآداب الفرنكفونية في فرنسا يعود حتما إلى ذلك الغموض الذي يبعدنا عن نقطة الارتكاز الأوروبية متمثّلا في أدب فرنسي واثق من قيمته المرجعية العليا.

هذه النصوص تلعب اذن دورا كاشفا أمام وضع لا يمكن اعتباره حتميّا. إنها تدفعني إلى إيجاد العناصر الناقصة، إعادة قراءة التاريخ – خاصة التاريخ الاستعماري – بنظرة الآخر، أو الآخرين ووضع وجهات النظر هذه الواحدة مقابل الأخرى. هذا الأمر يتطلّب مجهودا حقيقيا لكنه يفضي إلى آفاق أخرى وشعور بالتحرر إضافة إلى النظرة النسبية إلى المعارف وهي أمر ضروري لأي باحث. كل هذا، أدين به للآداب الفرنكفونية، لهؤلاء الآخرين الذين يتدفقون على المشهد الأدبي الغربي.

١٢- هل واجهتك مشكلة العثور على المراجع والوثائق لهذا الأدب الإفريقي؟

- بكل تأكيد، لا بد أن أدرك المفاهيم الضمنية للنصوص الأدبية، أن أبحث من ناحية الإثنولوجيا، التاريخ، علم الاجتماع وحتى العلوم الدينيّة، كل هذا دون الغرق أو إضاعة الخيط الذي يتمثّل في تحليل المتون.

أشتري عديد الكتب في تنقلاتي، وهذا يبين لي أيضا أن المنشورات الفرنسية وحدها لا تعطي فكرة كافية عن انتاجات ثقافة ما وإنّما هي فقط نتيجة اختيارات بعض أصحاب القرار.

التعويل على بيبلوغرافيا وضعها آخرون، يعني أن نترك أنفسنا سجناء اختياراتهم التي هي مبررة بالنسبة لأعمالها وليس لأعمالنا نحن.

١٣- هل ساهم تنوّع اللغات المحلّية في اثراء هذا الأدب أم ساهم في تشتيت ملامحه ومدوّنته بين مدوّنات؟

- تعدد اللغات التي تستند عليها الآداب الفرنكوفونية يسهم في طرافتها بمعنى تميّزها، في ابتكار كلمات أو تعابير مأخوذة منها وهي عديدة جدّا وتظلّ دائما منبع اكتشاف وانبهار، حتى بالنسبة للذين لا يفهمون اللغات /المنبع.

هنا أيضا، من لا يستطيع الوصول إلى هذه اللغات لا يستطيع أن يدّعي فهم النصوص تماما ولكنّه يتقبّل ما يكفي من المعنى واللامعنى ليشعر أنه مدعو إلى عالم ذهبي لم يكن يتصوّره. تباين الأشكال هو ببساطة انعكاس لوحدة التمشي بين الثقافات. وهو يبين أيضا مدى قدرة اللغة الفرنسية على استيعاب المفاهيم، المفردات والهياكل الغريبة عنها.

يتعلّق الموضوع إذا بتشعّبات نواح عديدة من حركة واحدة.

١٤- كيف كانت صورة الرجل الأبيض في أدب الكاتب الأسود؟

- لم يكن هناك، مثلما هي الحال في زمن العبودية، هاجس الرجل الأبيض الذي ينبغي أن يقع وضعه دائما في مواجهة الرجل الأبيض. هذا التعبير نفسه أصبح له اليوم معنى مختلفا جدّا حسب المناطق إذا كنّا في هايتي أو في الجزر الإفريقية الفرنسية في مدغشقر أو في موريس، في عالم المهاجرين في فرنسا أو في المغرب العربي. هذه الاختلافات في المعاني في الواقع لا يمكن الانتباه إليها إلا ممن يستطيع الوصول إلى ذاكرة الطبقات، التي توارثت أفكارا معيّنة.

الكتاب يناورون أو يتلاعبون بهذه المفردات حسب مشاريعهم الشخصية مما يجعل القراءات أحيانا صعبة.

في مدغشقر، البيض قليلو الحضور نسبيا في النصوص المعاصرة لأن الاختلالات الاجتماعية متأتية لدرجة كبيرة من موازين القوى الداخلية في المجتمع، عديد النصوص الإفريقية الحديثة، مثلا «عبور » للدجيبوتي وابري، «عندما نرفض أن نقول لا » الرواية التي ظهرت بعد رحيل أحمدو كوروما أو«على نار هادئة » للقُموري سليم هاتو بو تسير في المقابل إلى تأثير أوروبا على رجال السياسة الأفارقة.

الرجل الأبيض يظلّ،إذن، في كواليس هذه النصوص التي تظهر الوضعيات المصائبية التي يؤدي إليها الحفاظ على السلطة من طرف مسؤولين مرتشين.

١٥- يقول أحد النقاد ان الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي دخل عن طريق الاستعارة، بينما الشعر والمسرح كانا جزءين من الثقافة الإفريقية. كيف ترين هذا الراي؟

- صحيح أنه في أغلب البلدان ذات التقاليد الشفوية، الجنس الأدبي الأول هو الشعر، تُفاجأ بحضور سهرات شعرية، برؤية عدد الدواوين المنشورة، رغم أن القراء تتحكم بهم قدرة شرائية محدودة جدّا مثلما هي الحال في هايتي أو مدغشقر. المسرح أيضا جنس ديناميكي لأنه يصل إلى الناس بشكل مباشر.

و لكن هذين الجنسين الشعبيين، المناسبين للأوضاع والعقليات، قليلا النشر، ولا يقع تصديرهما كثيرا ولذا فإنهما ليسا معروفين كفاية من النقاد الغربيين الذين يكتفون فعلا لكن لا نجدها في المراجع. في الغرب، الناشرون اختاروا أن يعرفوا خاصة بالروائية من خلال المسابقات. يقع التدخل إذا في الإنتاج الأدبي حسب الطلب الغربي،و هذا يمكن تفهمه ولكن لا ينبغي أن يجعلنا ننسى أنه ليس انعكاسا صحيحا للإنتاجيات المحلّية.

١٦- رأى المستفرق الفرنسي روبير باجيار أن الرواية السيرذاتية هي النوع الطاغي على الرواية الإفريقية، هل لمست هذا في الرواية الملغاشية؟

- لا، لأنّ المجتمع الملغاشي لا يرفع كثيرا الخطاب الفردي كل فرد هو قبل كل شيء عضو في مجموعته ومتضامن مع تمشياتها وقيمها.

لا شك إن هذا يخلق مشاعر اختناق لدى أولئك الذين يريدون تقديم خطاب هم وحدهم مسؤولون عنه.

ميشال راكو توسون وجان لوك راهاريمانانا يجرؤون على إدخال عديد العناصر الذاتية في رواياتهم مما يمس قدسية التقاليد وهيبة الأجيال السابقة ومنزلة قرية الميلاد، القومية، كل هذا يسهم في انشقاق هذا الأدب الفرنكفوني الذي يتجرأ على الخروج عن التضامن المقدّس أو الأسطوري.كانت النتيجة المؤسفة لهذا التوجه في الإخفاء والسكوت أن شخصيات كبيرة ترحل دون أن تترك تحليلها الخاص للاحداث التي لعبت فيها دورا مهما، أقصد مثلا نبلاء المارينا الذين استقبلوا المبعوثين الانكليز الأوائل، في قادة الحركات القومية لسنة ١٩١٥ (V.V.S) أو ١٩٤٧ (mdrm) الذين لم يعطنا وجهة نظرهم عنهم سوى رايمون ويليام رابمانانجارا وآلبار راتسيمامانفا. ما ينقصنا هو نظرة من الداخل لفترات عديدة. ليس لدينا سوى وثائق طويلة – أكثر من اللازم- مكتوبة من طرف أجانب يقدمون فيها نظرة خاطئة.

١٧- أرى أن الحكاية الشعبية تمثّل نبعا لمعظم القصص القصيرة الإفريقية. كيف وجدتها «دومينيك» في المشهد القصصي الملغاشي؟

- الأدب الملغاشي، كما سبق وقلت،أدب تساؤل، صحيح أنه يستعيد عناصر شعبية مثل التقاليد والنظرة القريبة لحياة القرى والمدن، ولكن ذلك يحدث دائما مع مسافة من السخرية.

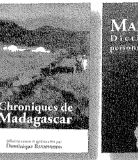
و في هذه المسافة يُولد الأدب، إنّه لعبة إخراج هذه العناصر المأخوذة من الواقع.

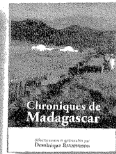
التجذر في الواقع المشترك للجميع، في صورة شخصيات (الراقص إيبونيا في مسرحية بنفس الإسم لميشال راكوتوسون أو رانورو امرأة المياه في الخرافة التي اصبحت شخصية في الرواية نور، ١٩٤٧، لراهاريمانانا) أو وصف التقاليد السحرة لدى جاوُوما نورُو، حمام العظام الملكية في « حمام البقايا »لميشال راكوتوسون، تغيير الأجداد في مسرحية فامادیهانا لكريستيان رامانا نتسُوا، كل هذا يوصّل النصوص لكنه لا يكسبها الديمومة.

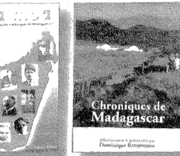
هي مرسومة في واقع اجتماعي يحث على الرفض، هذه النصوص لا تصدر عن وضعيات جامدة ولا تقدّم كصور هويّة إلزامية، وإنّما أماكن وأزمنة تفرض نظرة ذكية وجديدة للإختيار لما سيظل صالحا للمجموعة.

١٨- يقول المستفرق الإنجليزي كلايف ويك ان الأدب الإفريقي بارتباطه الشديد بحالة افريقيا الراهنة والمجتمعات الإفريقية يجعله قبلة السوسيولوجي أكثر من الناقد. هل هذا









صحيح؟

– حتى لو كان الأدب يشمل كمّا كبيرا من المرجعيات، لا يجب أبدا حصره فيها فهي تصبح عندئذ شاهدة، انعكاسا، مذكّرة كالنص السياسي أو الصحفي وهذا أمر سيىء لأنه لا يترك مجالا للتخييل.

على الأدب أن يحتفظ بخاصيته أو ينصهر في هذه الأجناس الأخرى، التي لديها أيضا قواعدها، كالوفاء للواقع مثلا.

قراءة الآداب الإفريقية كوثائق، يعني أن نقع في مصيدة الرواة الضمنيين الذين اختاروا المواضيع، وجهات النظر، أدخلوا تأويلاتهم، واحتفظوا لأنفسهم بعض أجزاء لنفس الوقائع لأسباب تخصّهم ولا يكشفون عنها.

الروايات، حتى وإن كانت مليئة بالوصف المستلهم كليا من الواقع، لا يمكن أن تكون تامة وموضوعية كما ينتظر من الأبحاث الاجتماعية.

عندما نقرأ الآداب الإفريقية بهذا الشكل، فنحن نتبنى النظرة الفوضوية والمتشائمة التي جعلت هذه الآداب تظهر، وهذا ليس عدلا لأنه ما زالت هناك أشخاص وأشياء رائعة في هذه القارة.

من حق الكتاب أن يختاروا الضواحي الفقيرة عوضا عن الطبيعة، الأشخاص العنيفين وعديمي الإنسانية عوضا عن الأشخاص البنائين القادرين بعدُ على المحبّة، ولكنها كارثة أن نعتبر خيالهم الذي هو جزء من الحقيقة، الحقيقة كلها. هذا خداع لعناصر الحياة التي، تظلّ في قلب هذه المجتمعات مثل الخمائر. إذا، فلنقرأ الأدب على ما هو عليه، كأدب، ولنقرأ وثائق أخرى لنرى، بالموازاة، مصادر أخرى للمعلومات ستضيء أكثر نظرتنا لهذه الآداب.

١٩- هل وجدت آثاراً للثقافة العربية الإسلامية في الأدب الملغاشي؟

– وصل العرب (ولا ندري عددهم) إلى مدغشقر في قوارب من الجزيرة العربية في القرن ١٣ لأسباب مجهولة إلى اليوم. ولم يعودوا أبدا لإقامة علاقات مع المكان الذين فرّوا منه (الجزيرة العربية).

لقد ظلوا منغلقين على أنفسهم، على الساحل الشرقي وفي الشمال، ومنهم تنحدر الشعوب المسمّاة أنتيمورو وسجّلوا أخبارهم وبعض قواعد علم الفلك في مخطوطات تسمّى سوراب» ونجد فيها اللغة الملغاشية بالحروف العربية.

هذه المخطوطات التي تسمّى «عربية-ملغاشية» كثيرا ما ألهمت السّحرة الذين أصبحت لهم هيبة معيّنة تحيط بهم فاحتكروها وجعل تداولها سريا بينهم.

هذه الكتابات وقع تعويضها في سنة ١٨٢٠ بالكتابة بالحروف اللاتينية لنفس اللغة. الملغاشية ولم يقع أبدا استيراد اللغة العربية إلاّ فيما تعلق بمفردات التقويم.

من جهة أخرى، في فترة أقرب (القرن ١٩)، لعب التجار العرب الوافدين من زنجبار دورا مهما في المنطقة، ببيعهم لمزارعي كل الجزر أفارقة وقع استعبادهم من شرق افريقيا. تواصل هذا إلى سنة ١٨٩٦، حيث وقع استعمار مدغشقر من طرف فرنسا، وتواصل حتى بعد تاريخ منع الرقّ في أوروبا ١٩٨٤.

هذه التجارة لم تترك أثرا في الذاكرة الجماعية ولكنها مؤكّدة تماما في الوثائق.

منطقة المحيط الهندي تحاول تطوير ثقافة تكون تاليفا للشعوب الآتية من آخر العالم.

الكريولية الملغاشية أو تعدّد الثقافات، كلّ يحاول إيجاد توازن يحافظ على انسجام هذه الجزر المسكونة من أشخاص شديدي التباين. فقط القمور استطاعوا، بعد التخلص من ثقافة البانتُو، أن يطوعوا ثقافة عربية إسلامية مهيمنة لا تأخذ بعين الاعتبار الطبقات الأخرى من الثقافة والسكان البانتو والملغاش.

٢٠- كيف ظهرت صورة المرأة في هذا الأدب؟

– الأدب التقليدي: الشعر الهاينتّي، يصوّر المرأة بشكل رائع، النصوص الأكثر حداثة من النوعية الواقعية تبين صعوبة ظروف الحياة وتظهر معاناة النساء من المجاعة، الظلم، العنف الجنسي فهن، كالرجال، ضحايا غرق المجتمع في التخلّف.

٢١- هل يبدو الأدب الملغاشي أدبا محافظا؟ بمعنى هل أمكن له كتابة الجسد واستنطاق المسكوت عنه؟

– الأدب الملغاشي الفرنكوفوني أكثر تحرّرا من الملغوفوني لأنه يستفيد من المسافة اللغوية والمكانية. ومن ثم يمكنه تجاوز المحرمات اللغوية والاخلاقية في الكتابة بالفرنسية بينما يبدو الأمر صعبا جدا بالملغاشية فهي لغة العادات والشيفرات والقيم المقدسة ولغة الهوية...

ندّد ميشال راكوتوسون باتجار الطلاب المعدمين بأجسادهم للعيش،مما أدى بهم إلى السيدا التي تفتك بهم كل حين فجعلهم هذا العار يموتون في صمت.

و تحدث دافيد جاومانورو جان لوك هاريمانانا بالفرنسية عن أعمال الهتك والعنف التي يمارسها الجنود وتجّار الهجرة غير الشرعية والأغنياء من معدومي الضمير والسّحرة الأنذال دون أن يلقوا عقابا.

٢٢- هل التفات النقد الفرنسي إلى أدب إفريقيا فيه رغبة في استعادة الوصاية على هذه المنطقة ولو كان ذلك عبر النقد؟

– أرجو أن لا يكون الأمر كذلك، المجتمع الفرنسي يعطي مكانا أكبر من ذي قبل للآداب الفرنكوفونية ولكن الكفاح ما زال متواصلا. مثلا لا بد من إقناع الأساتذة بالمكانة المهمة التي تستحقها هذه الآداب، خاصة أن المجتمع الفرنسي مختلط ولا شك أن الشبان ذوي الأصول الأجنبية/ أبناء المهاجرين، يجدون في ذلك نوعا من الاعتراف.

حتى وإن كان بعض النقاد يحتفظون بنوع من التعالي بالنسبة للنصوص التي تعبر عن مجتمعات مشتتة، فلينظروا إلى القيمة الأدبية للنص وليس شرعية السلطة الموجودة.

الاعتراف بقيمة كاتب تعني فتح أبواب النشر أمامه ولكن ذلك لا يعني فرض أي سيطرة عليه أو منطقه، بالعكس يفترض لفت انتباه القارئ إلى هذه المنطقة وربما أحيانا رفض تدخّل القوى الغربية.



٢٣- اتسعت دائرة اهتمامك من الأدب لتشمل التاريخ العام هل أسرتك إفريقيا بشمسها الدافئة؟ دون ان ننسى ان زوجك طبعا ملغاشي؟

–لن أقول إنني انبهرت لأني أحاول أن انظر بموضوعية، وليست الشمس أو الفلكلو ما يهمني، انما الناس الذي يعيشون في ضوئها، الطريقة التي تعبّر بها الذاكرة الجماعية عن التاريخ، عن الثقافة عن العلاقة بالآخر.

مفاتيح عدد من الألغاز الحالية تكمن في هذا التاريخ الذي توليه الثقافة الأوروبية اهتماما يذكر.

اهتممت إذن بالتاريخ لأتجاوز خرافات هؤلاء وأولئك، أقصد الملغاشيين والأوروبيين، وحتى أفهم الرهانات الحقيقية ودور الأدب الذي يعبر بطريقته عن ذاكرة الشعوب. لا بد للناقد من وسائل ليفرق بين ما هو واقعي وما هو من نبع الخيال.

و في إطار هذا التوجه، اثر أطروحتي عن الأدب، كتبت معجما عن الشخصيات التاريخية في مدغشقر صدر سنة ٢٠٠٤ في مدغشقر تحت عنوان Iza moa « من يكون؟»، منشورات سابيا sepia.



٢٤- هل يمثل اهتمامك بالأدب الملغاشي منطلقا ونقطة ارتكاز لرصد التجارب الأدبية الأخرى في إفريقيا؟

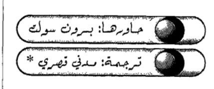
– بكل تأكيد لأنني لا أجد اهتماماتي المتعلقة بالعلاقات مع الآخر وكسر جدار الصمت وفتح فجوات في الجدران المحرمة في إفريقيا فقط بل في المغرب العربي. أنا أسائل ما يبدو بديهيا في الهويات، غير أن ما لاحظته هو أن اللهجات والتيمات والإبداعات اللغوية تختلف غير أن الموقف يظل نفسه في العمق. أظن انه إذا تعاملنا مع الأمر بهذه النظرة الحيادية سيكون الأمر ممتعا وسنمر من فضاء مكاني إلى آخر ونحلل عناصر الأدب واستراتيجياته الفنية وكيفية تمرير هذا الموقف أو ذاك.

و مع ذلك فإنّ هذا الاهتمام متعدد الاتجاهات في إطار شبكة من الثقافات لا يرمي إلى جعل كل هذه الثقافات تُزجّ في الخانة نفسها لأن لكل ثقافة خصوصياتها بالتأكيد.

* كاتب من تونس

Kamelriahi2@yahoo.fr

لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريغال
طريقُ الصحوة، موتُ امرأة...



باحثة في الفيزياء النووية، تتميز بفكر عقلاني لم يكن ينبىء يوماً بأنها ستعيش تجربة روحية. ومع ذلك فقد حدثت المعجزة، وحدث أن خبرت هذه الكاتبة تلك التجربة التي اعتبرتها نعمة وفضلا من الخالق القادر على كل شيء.


ماريغال

كمّ من أصوات نسائية واضحة جلية، هي أصوات إبداعية تدعونا للرحلة الجوانية! رحلة بلا مسار مخطط مسبقاً تنكشف لنا خلالها طبيعة الإنسان الحقيقية. من هذه الشهادات النسائية لا ننسى دفاتر أيام الكاتبة الروائية d'Etty Hillsum «حياة مضطربة»، وتجربة Irina Tweedi الإبداعية « هاوية النار». أما محدثتنا المبدعة ماريغال فقدكان الغوص لسويعات في حالة من الحظوة الربانية غير المنتظرة، هو نقطة الانطلاق في غوص جواني عميق تجلى لها فجأة بعد أن ظل متوارياً لزمن طويل في عمق ذاتها الكامنة. فهي في كتابها «رحلة نحو المتعذر» تروي لنا رحلتها الجوانية نحو عالم عصيٍّ متعذر لا يدركه إلا من استشعر ذاته العميقة وسبر أغوارها... سفرٌ يشهد عن جمال لا يكاد العقل يصدقه لفرط عمقه وبهائه. إنه خزان الطاقات الكامن في أعماق ما اصطلح على تسميته في علم التحليل النفسي الحديث باللاشعور الجمعي الكامن في أعماق كل واحد منا. عالم الإبداع الحقيقي. مع الكاتبة المبدعة ماريغال كان هذا الحوار.

■ **في حياتك لا شيء كان ينبىء، في الظاهر، بتلك التجربة الروحية العميقة التي تصفينها في كتابك..**

- كنتُ وأنا طفلة قد عشتُ مرات عديدة العديد من تجارب تحولات في حالة الوعي. وكنت في كل مرة أحس التجربة عادية جداً. كان الأمر عندي جزءاً من الأشياء المألوفة. ويوم فَرَضَتْ هذه التجربةُ نفسَها عليّ من جديد حين كبرتُ صار عندي من الوقت ما يكفي لأن أعيشها بعمق أكثر. فذات يوم أحد من أيام الخريف في الريف، وبينما كنتُ في البيت مع بعض الأصدقاء والصديقات، قرّر بعضهم القيام بجولة في الغابة، فيما فضّل البعض الآخر أن يمكثوا في البيت، يتسلون ويتجاذبون أطراف الحديث بالقرب من المدفأة. وفيما كنت في تلك اللحظات في المطبخ أرتّب بعض الأشياء قبل أن ألتحق بالأصدقاء الذين اختاروا الذهاب إلى الغابة إذا بي أعي فجأة أن شيئاً قد تغيّر من حولي، فصار مختلفاً كل الاختلاف. صار كل شيء واضحاً تماماً، وشفافاً، ومباشراً وفورياً، وكأن ستاراً قد أزيح من أمام عينيّ بغتة. فلم أعد أحس أنني أنظر أمامي ومن حولي، فقد اختفى مركزُ الرؤية عندي تماماً. ولم يعد «أناي» في قلب النظر. لقد أضحى العالم الذي يحيط بي والشخص الذي هو أنا، شيئاً واحداً موحداً، لا يفصل بينهما أيّ فاصل، في حركة إنسيابية ومتناغمة. وظلت الحركات الاعتيادية تجري من تلقاء نفسها، بسيطةً، يسيرة، يحملها الصمتُ الجواني الحاضرُ بقوة. صمتٌ وحبٌّ لامتناهيان، ينبثقان من طبيعتهما الخاصة، ويشعان من نفسيهما ومن كل شيء. ظاهرُ العالم الخارجي لم يتغير، لكنّ العالم صار يعيش بطريقة مختلفة بعد أن سكنه هذا السكون، وهذا الحب اللذان يمثلان قلْبَ كلّ شيء، وقلب كل

حياة. الشخص الذي هو أنا لم يتغير، لكن «أناي» لم يعد في مركز شخصي، بل حل محله ذلك السكون وذلك الحب، حتى أصابني ذلك بذهول كامل. لم يسعني أن أفهم ذلك الذي حدث لي ومن حولي، فسألت نفسي :«هل يمكن للعقل أن يسير في اتجاهين مختلفين، وأن يلتحق بنفسه ليصير واحداً دون انقسام، واحداً لامتناهياً في اللامتناهي ؟ أهي الغبطة في النور؟»

ومع ذلك فقد كان كل شيء واضحاً، وبسيطاً تماماً كبساطة من يفتح عينيه ويغمضهما. وقد يدوم هذا الحال بضع دقائق أو بعض ساعات، فأحاول أن أفهم ما الذي يجري، وأن أحسّ الكيفية التي أشتغل بها في هذه اللحظات العميقة.

في البداية كنت ما أكاد أنظر إلى هذه العملية حتى أراها وهي تختفي بالسرعة التي تجلت بها، لكنني حين أحاول أن أشاهدها بطريقة أخف، من طرف العين، فلا ألبث في النهاية أن أسيطر عليها. وهكذا، مع العادة والتجربة صار هذا التجلي يستمر عندي لحظات أطول فأطول : لحظات من التناغم التام، ومن الغبطة، وهو ما يساعدني على أن أستعيد التحكم في نفسي بعد شعوري وكأن كلّ شيء فيَّ قد تفكك وطار أشلاء وأشلاء.

وحين استقرت هذه الحالة من الوعي في داخلي أحسست برغبة هائلة في أن أعمّقها وأنا أقول لنفسي ببساطة «هكذا ينبغي للكائن البشري العادي أن يعيش ! أن يعيش هذه الحالة من الطوباوية التي لا شيء فيها ينقص». كل شيء قائمٌ في مكانه، لا شيء يمكن إضافته، ولا شيء يمكن إبعاده. وكل شيء يتجلى بوضوح. إنها طريقة مختلفة في الحياة ». في تلك الفترة كنت محاطة بأشخاص كانوا يهتمون بالبوذية والهندوسية، وكذلك بالتصوف المسيحي والاسلامي أيضاً. هؤلاء الناس كانوا في كثير من الأوقات يتحدثون عن اكتمال الذات، وعن السمو الروحي، وعن ذوبان الأيجو (مركز الوعي)، وعن كثير من المفاهيم التي كانت تبدو لي غريبة ولا تستهويني مطلقاً. كنت وأنا طفلة لا أنبهر للأصغر الأشياء، وظني أننا نولد في العادة بهذه الموهبة الفطرية. وإلى هذا الانبهار السريع عندي كنت أتمتع بحساسية مفرطة كانت تصل إلى حد المرض. لذلك فإن هذا الاستعداد للانبهار المبكر وهذه الحساسية المفرطة هي التي تفسر بشكل أفضل استعدادي لهذا الانقلاب الجواني الهائل.

ومن حسن حظي أن تكويني العلمي قد أتاح لي الحفاظ على صوابي أمام هذه التجربة المثيرة العميقة. لقد أمكنني أن ألاحظ هذه العملية الجوانية وكأنني في مختبر أتابع فيه عن كثب الحياةَ تحت مجهر. وقد تطلب مني ذلك كثيراً من الحزم والصرامة والمنطق، وأن ألحظ التجربة دون أن أضيف إليها شيئاً، ولا أن ألغي منها شيئاً مطلقاً. وكان عليّ في الوقت ذاته أن أولي عناية فائقة لكل ما يمكنني ملاحظته، مع احتفاظي كلياً بالجدية والثبات.

ومن ناحية أخرى كانت الوسيلة الوحيدة التي رأيتها فعالة في هذا الاتجاه هي التأمل والمناجاة. لم أكن ساعتها أملك أي خبرة في هذا المجال، ولا أية فكرة خاصة عن لماذا وكيف تتم هذه العملية التأملية المناجاتية، لكن بتوجيهها نحو الداخل اكتشفت أنها الطريقة المثلى للوصول إلى ما كنت أبحث عنه، لا سيما وأنني لم أهتدِ لأي سبيل آخر. لم أكن أتقن فنّ التأمل والمناجاة، ولم أكن أعرف سوى أنني يجب أن أتجاوز المستوى الاعتيادي لحقل الرؤية، وأن أذهب إلى أبعد من حدود النظر، وبأن أخرج عن حيز الرؤية. كان عليّ إذنْ أن أجد وسيلة ناجعة لأن «أغادر» النظر، وأن أقرن النظر والرؤية والدماغ. ففي قلب الدماغ إذن كانت تدور الأشياء. وكان عليّ أيضاً أن أدمج الدماغ في الذهن، فلعلني هنا أجد الخيط الذي يقودني إلى حيث أريد.

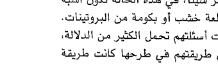
تكويني العلمي أتاح لي الحفاظ على صوابي أمام هذه التجربة المثيرة والعميقة وتطلب مني ذلك الحزم والمنطق

وقد بدأت أيضاً ألاحظ كيف يشتغل الدماغ. إنه كبّة من العقد المتكونة من الانفعالات والإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتداخل وتتشابك، وتغوص بكل تشابكاتها في كامل الشخص. محاولةُ رؤية الأشياء بوضوح في كل هذا، وفكُّ هذا التشابك الذي لا نهاية له، ثم الملاحظة والاحساس، ورؤية سير الانفعال، والشعور والاحساس والفكرة وكل حركة ذهنية أخرى، وكل حركة عاطفية وفيزيولوجية، كل هذا يصبح ممكناً مع التنبه واليقظة المرنة الدائمة.

■ **في الأصل لم تتعودي الاهتمام بالتجربة الروحية...**

– لا، في تلك الفترة كنت على العكس أقف موقف الناقد لمثل هذه التجارب. إن التربية التي تلقيتها مع الراهبات قد ساهمت أكثر في ملء رأسي بالأفكار الخاطئة والجاهزة التي كانت تحجب هذه القدرة على رؤية الأشياء كما هي. وبعد ذلك كنت مع ذلك محاطة بأشخاص صادقين في تجربتهم الروحية، لكن الكيفيات التي كانوا يعيشون بها تجاربهم كانت تبدو لي خرقاء وسخيفة، وعلى تناقض مع انشغالاتي الروحية الشخصية. كان سلوك هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الحقل السيكولوجي منه إلى الحقل الروحي. وكان هؤلاء كلما تساءلوا أكثر عن معنى الرغبة والأنا إلا وأدركتُ المسافة التي بين ما كانوا يرغبون فيه وبين ما كنت أعيشه فعلا. الأنا بالنسبة لي، إما هو موجود، وإما هو غير موجود. فإن هو غير موجود فلماذا نسعى لتقليصه؟ ثم إذا لم يكن ثمة رغبات فلن ننجز شيئاً! في هذه الحالة نكون أشبه بقطعة خشب أو بكومة من البروتينات. كانت أسئلتهم تحمل الكثير من الدلالة، لكنّ طريقتهم في طرحها كانت طريقة عرجاء، بل خاطئة.



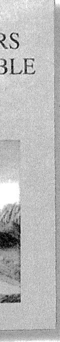


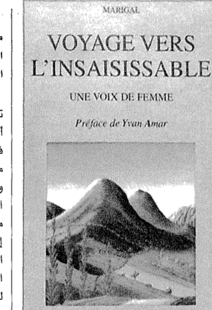
■ **كيف تفسرين الرغبة ؟**

– إن الرغبة ليست سوى تشويه للرغبة الأصلية في البحث عن المطلق، لكن ما دمنا «معوّجين» فإننا نستعمل وسائل معوجة. فما الفائدة من رغبتنا في أن لا نرغب في شيء، ونحن نعرف أننا لا يمكن أن نعمل إلا ما هو في متناول أيدينا ؟ لماذا نريد التحرر من الرغبات ونحن نعرف أن



هذه الرغبات لا تسعى إلا للتعبير عن نفسها ؟ إن كل رغبة صغيرة، من رغبة جنسية، ورغبة في المال وفي السلطة والجاه ليست سوى رغبات تافهة أمام الرغبة الكبرى في الوحدة الكاملة المطلقة. لكننا من فرط ضيق أفقنا ورؤيتنا للحياة صرنا لا نرى إلا الأشياء الصغيرة. لأن هذه الذاتية الأنانية هي أشبه بالمنظار المكبر الذي يضخم الأشياء الصغيرة ولا يرى الأشياء الكبيرة. السعادة الكبرى هي أن نجد أنفسنا هنا، في معنى الحياة، وفي أن نستجيب لطلبها. لكن وا أسفاه، فلما كانت حساسيتنا ضعيفة، وما دمنا نرفض، عن جهل أو عن غير وعي منا هذه الأشياء الجوهرية فإننا نجري ونركض بلا كلل وراء الأوهام. حتى الحب ليس سوى الرغبة في الأحد...المطلق !





■ وحين تستيقظ فينا هذه الحالة العميقة هل تظل الرغبات فينا ؟

– في تلك اللحظة لا يبقى شيء، لأن الفردية تذوي وتختفي. لكننا لا نبقى في هذه الحال بشكل دائم، حتى وإن ظل جزء من ذواتنا فيها.

وينبغي أن نميّز جانبنا الإدراكي الحسي الذي يقوم على الجانب الحدسي واللاشخصي، عن الجانب الاستدلالي (غير الحدسي) بكل حمولته الذهنية والثقافية. إن الرغبة تظهر في اللحظة التي يحرك فيها الذهن الحدس. في الحقيقة لا يمكننا القول إن الرغبات تختفي، لأننا إذا قدّرنا الأشياء الجميلة فإننا سنرغب فيها لا محالة- وهذا جزء من كياننا. فنحن لسنا سوى تعبير عن رغبة الكون.

■ أي فرق ترينه ما بين الذهن الإدراكي (الحدسي) وما بين الحدس الاستدلالي ؟

– آمل في أن أتوسع أكثر ذات يوم في هذا الموضوع، لأنه يفسر لنا أشياء كثيرة. هذا التمييز يسمح لنا بأن نفهم أين يبدأ الأنا وأين ينتهي. أين تبدأ الرغبة وأين تنتهي ؟ نلاحظ أن الذهن الإدراكي (الحدسي) يمكن أن نغذيه مثلما نغذي الذهن الاستدلالي تماماً. والوسائل وحدها هي التي تختلف. إذا كان الشخص عبقرياً فكرياً فهذا لا يعني بالضرورة أنه سيعيش تجربة الصحوة الكبرى. لكن فقط سيعبّر عن هذه العبقرية بشكل أكثر وضوحاً وروعة. المفكر «م. لامبدا» M. Lambda قد يكون أكثر صحوة من كريشنامورتي Krishnamurti ، حتى وإن كان أقل موهبة منه في نقل هذه الصحوة إلى الآخرين. ليس المسؤولون الكبار في أديرة «الزان» ZEN ، أو المسيحية أكثر صحوة من تلامذتهم، إذ هناك تلامذة لا يقلون تطوراً روحياً عن معلميهم. قد تنقصهم التجربة أو ربما قلة الإطلاع أيضاً، ليس إلا.

الكثير ممن الناس قد يعيشون تجارب روحية عميقة دون الإحساس أو الشعور بأنها تجارب روحية حقاً

■ على الصعيد الروحي، هل كلُّ الناس مهيّأون، آجلا أم عاجلا، لأن يخبروا حالة الصحوة هذه، أم ثمة استعداد مسبق لهذه التجربة العميقة ؟

– إن الكثير من الناس قد يعيشون تجارب روحية عميقة دون أن يحسوا أو يشعروا حقاً أنها تجارب روحية. لكن قد يعيش أحدهم على حين غرة وبقوة مثل هذه التجارب لأنه أكثر حساسية لها وأكثر استعداداً لاحتوائها واستيعابها. في الحقيقة لا يحتاج الشخص إلى أن يكون مكتوباً عليه قضاءً وقدراً، بل في حاجة إلى استعداد مسبق يتيح له أن يخبر هذه التجربة عن وعي كامل بها. في هذه العملية ليس ثمة أي منطق، إذ يمكن للتجربة أن تحدث بكيفيات متعددة.

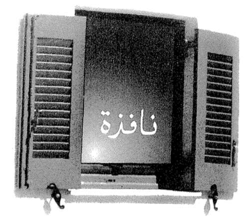
■ ما هي الصفات المطلوبة لكي نعيش هذه التجربة الروحية. فهل هي تقتضي نضجاً عميقاً ؟

– القدرة الوحيدة المطلوبة هي أن نكون على توافق أو تناغم مع شيء أعظم وأوسع من ذواتنا. فلكي نتعلم القراءة ينبغي أن نتعلم الحروف الهجائية أوّلا. فكذلك الشأن تماماً. نبدأ أولا بأن نعيش انفتاحاً في الوعي، وإن نحن نجحنا في أن نظل حساسين لهذه الحالة فإن النظرة للعالم سوف تصبح أكثر فأكثر وضوحاً. في هذه التجربة تتخذ طبيعة الأشياء والأحداث طابعاً مختلفاً وتضاريس مختلفة. وكلما تخلينا عن الجانب المادي الفيزيائي والثقافي الذهني صار الانفتاح أكبر وأوسع. وهذا الوعي لا يمكن أن يحدث إلا بفضل استعداد كبير للإحساس بالأشياء وإدراكها.

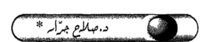
عندئذ ينتشر الوعي، أي يتسع ويتسع، ويتفتح. أما النضج فهو لا ذهنيّ ولا ثقافي. ليس ثمة أية مشاركة من الذهني الاستدلالي، أي المنطقي (غير الحدسي). قد يكون ذهننا محدوداً ونعيش رغم ذلك مغامرة روحية كبرى. في هذه الحالة قد يجد صاحب هذه التجربة صعوبة في أن يكشف عن تجربته ويتحدث عنها، لكن تجربته ستكون تجربة عميقة وحقيقية حتى وإن هو أخفاها عن الآخرين.

المصدر: مجلة كليه نوفيل

*كاتب ومترجم جزائري مقيم في الاردن



إيقاع المدى: سيرة ذاتية للدكتور محمود السمرة



كان عيد الفطر مناسبة طيّبة لزيارة أستاذنا الكبير الدكتور محمود السمرة برفقة أخي وصديقي الأستاذ الدكتور خالد الكركي والكاتب الأديب يحيى القيسي، للاطمئنان على صحته وأحواله وتهنئته بالعيد، كما جرت عادتنا في كلّ عيد.

وما إن دخلنا البيت وسلّمنا عليه حتّى قال لي بصوت فيه نشوةٌ وسرور: سأقدّم لكم هديّة تروق لكم. وما كاد ينهي جملته حتى قلت له: لا شكّ أنها سيرتكم الذاتية العطرة. وقبل أن نجلس قدّم لكّل منّا نسخة ممهورة بتوقيعه.

ولمّا كنتُ ممّن يحبّون قراءة السير الذاتية فإنني لم أستطع أن أصبر على الكتاب قبل أن أنهي قراءته قبل نهاية ذلك اليوم. وقد كنت واحدًا من كثير من أصدقاء الأستاذ السمرة الذين حثّوه على كتابة مذكراته، وكان في بادئ الأمر مترددًا في كتابتها بحجّة أن على كاتب المذكّرات أن يكون صادقًا جدًا، وبقي يردّد هذه المقولة طوال المدة التي أمضاها في كتابتها. وبالفعل جاءت هذه المذكرات لتعبّر تعبيرًا دقيقًا وصادقًا عن شخصية صاحبها، وهي شخصية عذبة شفافة صادقة واقعية وطنية، بالإضافة إلى كون صاحبها قد خبر الحياة في ميادينها المختلفة: الأدب والنقد والثقافة والسياسة والإدارة والتعليم وله بصمات واضحة في جميع هذه الحقول. وله في التأليف والتحقيق والترجمة إسهامات متميزة ومتنوعة.

وعلى الرغم من طول معرفتي بالأستاذ السمرة إلاّ أنّ في كتاب « إيقاع المدى » الكثير ممّا كنت أجهله وفيه الكثير من الرؤى والتحليلات والمصارحات، إلاّ أنّ أبا الرائد كان أحيانًا وهو يسرد لنا سيرته يشعرك أحيانًا برغبته في الاقتصاد بالكلام، وخاصّة عندما يتصل الأمر ببعض من أساءوا إليه فيحاول التقليل من أهميّة ما فعلوه أو قالوه فيبدو الأمر وكأنه حدثٌ عاديٌّ طبيعي في حياة الدكتور السمرة، وهو إلى جانب ذلك متواضع يتجنب المبالغة في الحديث عن إنجازاته على أهميّتها وكثرتها وامتداد أثرها، وهذه مجلّة العربي والجامعة الأردنية ووزارة الثقافة وجامعة البنات (البترا) شاهدةٌ كلّها على حجم إنجازه !! لكنّ هذه هي شخصية الدكتور السمرة: العمل بصمت وهدوء وإبداع.

وفي « إيقاع المدى » الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (٢٠٠٦) الكثير ممّا يستحق التأمل، ففي الباب الأول الذي يحمل عنوان: الطنطورة مهد الروح وعاشقة البحر، يقدّم لنا الدكتور السمرة وثيقة شاهد عيان للحياة اليومية قبل انتصاف القرن الماضي في الطنطورة وحيفا وفلسطين بتفاصيل دقيقة ورائعة فيصف الزمان والمكان والإنسان وبدايات نكبة الأمة بهذا الاحتلال الصهيوني البغيض؛ وما واكب ذلك من إضرابات وثورات واشتباكات وغير ذلك. وقد استوقفني في الباب الثاني الذي يحمل عنوان « من حيفا إلى الكلية العربية في القدس أمران: أولهما: شغف محمود السمرة بالمطالعة منذ الصف الرابع الابتدائي حيث كان يقرأ أعداد مجلة الرسالة الأسبوعية لصاحبها أحمد حسن الزيّات، وهي مجلة أدبية ذات مستوى رفيع، وكيف أنه قرأ روايات جورجي زيدان كلّها خلال شهر رمضان، وأنه في السنة الثانوية الأولى أخذ يقرأ الروايات الإنجليزية في أصولها مثل: « الأرض الطيبة » «وريح الشرق وريح الغرب » لبيرل بك، وقصة مدينتين لديكنز، والأم لمكسيم جوركي، وغيرها.

يستوقفني ذلك وأنا أتساءل: هل عاد في زمننا هذا من طلبة المدارس وحتى الجامعات من يثقف نفسه على هذا النحو ؟!

أمّا الأمر الآخر الذي استوقفني في هذا الباب فهو ما قاله تشرشل في كتاب « الحرب العالمية الثانية » ساخرًا من العرب عندما جنّدت بريطانيا فرقة يهودية في جيشها خلال الحرب العالمية: لم أسمع كلبًا عربيًا ينبح محتجًا !!

ويواصل أبو الرائد سرد سيرته في القاهرة والكويت وعمّان ورحلاته وزياراته ومن التقى بهم وتعرف عليهم، حتى وصل إلى وزارة الثقافة وملابسات تعيينه فيها، وختم حديثه عن هذه الوزارة بجملة ذات دلالات بالغة الأهمية حيث يقول: « وتبقى وزارة الثقافة عند المسؤولين نافلةً يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الوطن شيئًا. وما أبعد هذا عن الدور الحضاري للثقافة الذي به يقاس تقدّم الأمم ».

وفي « إيقاع المدى » للأستاذ الدكتور محمود السمرة الكثير ممّا يستحق القراءة والتأمل، ولا أظنّ أيضًا إلاّ أنه ما زال في جعبة أبي الرائد الكثير ممّا لم يقله، فهو رجلٌ يحبّ أن يعمل بصمت وأن يبدع بصمت وأن يعطي بصمت ! حفظك الله أيّها الأستاذ الكبير ومدّ في عمرك..

---

* كاتب وأكاديمي أردني

حين ينهمر الكلام في: «أرض الكلام»، لممدوح عزام



د. جهاد عطا نعيسة *

وقائع سنوات الجمر (١):

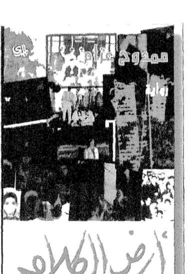
لأنها «أرض الكلام» (٢)، فهي أرض الحكايات. حكاياتٌ لا تنتهي، تتناسل من يباب الأزمنة العجاف وقهرها عامَي الجمر في جنوب الجنوب السوري: التاسع والخمسين والستين من القرن الماضي، آن تكافلت إرادة الأرض والسماء على امتحان إرادة البشر.

لقد كان على الناس حينها، أن يكتشفوا يوماً إثر آخر، أن بمقدور الأسماء أن تحلّ في مسمّيات نقائضها؛ فالخرائب الكبرى كان بمقدورها بقرار سحري واحد، أن تلبس لبوسَ الأحلامِ والآمالِ والانتصاراتِ الكبرى... ليس فيَ الأمر أي لغز أو لعب لفظي؛ كل ما فيه أن قواميس اللغة نفسها ومصطلحاتها، كانت قد غدت رهن أوامر المنتصرين.

لقد استطاع ساسة ذلك العهد المجيد الذي «تمكن من إلصاق أذن خلد وراء كل باب ونافذة وحائط» (ص٢٤٧)، في تفسيرهم الخاص جداً للحلم الوحدوي الجميل النامي في ضمائر الناس منذ أقدم الأزمنة، أن يحيلوا زمنه «الافتراضي» كابوساً للرعب الخالص، يلاحق حتى هناءة رقاد الأطفال في أسرّتهم؛ إذ برهنوا على نحو لا يدع مجالاً للشك، أن للاستبداد عبقريته وفذاذات اكتشافاته، حتى بين أجمل الأحلام وأكثرها نبلاً!!!

إن للتاريخ مكائده. وعبث التاريخ لا يعرف الحدود.

« أرض الكلام» (٢٠٠٥)م، هي



الأرض التي تروي حكاية ذلك الزمن في تعيّنه الجنوبي، في «السويداء» المدينة، أو «السويداء» المحافظة ومناطقها وبلداتها وقراها: «السماقيات» و«المنارة» و«الحفائر» و«الصخرات» و«عين الزبدة»، وسواها من الأمكنة المنسية على حوافي القحط وانحباس الأمطار وهلاك المواسم، والمكتوية بسعير الهبّة الشمولية الأولى، التي تعوَّدت أن تفلسف ممارساتها تحت عناوين مقلوبة، تستهين بكل عقل أو منطق إنساني، في المسؤولية والواجب الوطني والقومي لدحر أعداء الخارج والداخل.

كل هذه الحكايات... كل هؤلاء البشر:

ينطلق السرد، فتتدفق الفصول والأشهر والأيام، وفي تدفقها تتدفق وتتوالى وتتراكم الأحداث، والشخصيات، واللحظات، والتفاصيل.. خطابات البشر، والسلطة، والأحزاب، ونداءات الأرض الظامئة.. أيامها ووقائعها وتواريخها.. انتصاراتها وهزائمها.. أنبياؤها وسفّاحوها.. قتلتها وشهداؤها.

حكايات تتناسل وتتوازى وتتعالق وتمتدّ حتى لتبدو بلا نهاية. إنها «أرض الكلام»، التخلّق الإبداعي الجديد لكشوف ومكاشفات ممدوح عزام التاريخية، رابع حركات السيمفونية الروائية السورية الجنوبية، التي ابتدأها بالأعراف القاتلة في «معراج الموت» (١٩٨٩)م، وثنّاها بتاريخ الصراع الوطني والمحلي وترابطهما في «قصر المطر» (١٩٩٨)م ثم ثلّثها بكشف تماثلات عسف المستعمر وعسف ورثته من أدعياء الوطن أو مضيّعيه بُعَيد الاستقلال في «جهات الجنوب»(٢٠٠٠)م، قبل أن يواجهنا بذكريات الوجع الضارب فيها، التي كان من الممكن معها لذكريات «القلبق» العثماني وسفر برّه وبحره، أن تبدو نوعاً من النزهة الخلوية، آنَ تلتمس الأشياءُ وجوهَ مقارناتها.

هي حكاية عائلة الزهر: حكاية الشقيقين «حليم» و«كريم» الزهر؛ أو قابيل وهابيل في صراعهما الممتد من بذرة آدم الأولى.. وحكاية «زينب»؛ الشقيقة والأم الوحيدة، في سنوات العمر المهدور، وفرص الزواج المضيّعة على عتبات مصالح وقضايا هذا وذاك، والحرص المستميت على تجنب الكارثة المحتملة في رعونة الأخ الأكبر وتعصّبه وضيق أفقه. وحكاية «عبّود»؛ الأب؛ أو انحياز العدالة الحقّة وعجزها معاً، وهو يبصر ويعاني حلكة ضمير أكبر ولدَيه، وبَغيَه واستهتاره بحقوق ومصالح وقيم شقيقه الأصغر. وحكاية «خيرية»؛

زوجة حليم الزهر، الإرادة المنتصرة على شرطها القاصر، وهي تنتزع لاءَها من عين الزمان وأنفه، فتمضي بكرامتها بعيداً عن مهانات ذلك «الحليم» المتفجّر بحماقاته. وحكاية «محمودة»، حب كريم الزهر الأول المضيّع، تحت وطأة جبروت الحاجة ورحيلها القسري خلف حلم اللقمة المستحيل. وحكاية «لؤلؤة» الأرمل المستوحدة؛ والصدر العامر بالحنان والوعود، الحب الثاني لكريم الزهر الممزق بين إملاءات الانتماء إلى القضية الكبرى، ونوازع القلب والجسد ومتطلباتهما، في شرط مفارق يجعل من فصامهما الامتحانَ الأول لقوة الصمود وقهر المغريات.

وهي حكاية عائلة الخضرا: حكاية المعلم توفيق الخضرا؛ القلب والعقل المنذورين للهمّ الأكبر والحلم الأكبر؛ الشاهد (والضحية) على تصدّع الأحلام وتداعيها حجرةً حجرة. وحكاية ابنه فيصل الخضرا: تلميذ السنة الأولى للمرحلة الإعدادية، المتحمس لميراث الأب، الخاسر في عرف موازين الربح والخسارة للأرض التي ضيّعت موازينها، وحكاية «غازية»؛ الزوجة اللائمة الملومة، التي تريد أن تملأ بطون أولادها الخاوية، قبل أن تملأ أدمغتهم بما تراه حماسةً تعانق الخواء، أو قَبْضَ ريح.

وهي كذلك حكاية عائلة شمال: حكاية مسعود شمال؛ القوّة البريئة المخلوقة على مقاس الأحلام والآمال الصغيرة، في زمن تجتاح فيه ألعاب الكبار حتى حجرات نومنا، المصارع العملاق ذي القلب الطفلي، الذي يواجه موتاً محتوماً عاقبة دخوله حلبة الكبار بشروطه الخاصة، في معركة لم تستهوه يوماً، دفعته إليها «لوزية»، الزوجة ذات السطوة، المسكونة بشهوة المدن الفسيحة والعيش الرغيد، وهي تمضي به من طمأنينة «السماقيات» المنطوية على ألفة همومها، إلى وحشة «بيروت» التي تهدر كل ألفة، قبل أن تعيده إلى «تربة» السماقيات جسداً مكفّناً بتفاصيل انتحار ملفقة عسيرة الفهم.

وحكاية عائلة الخميري: حكاية نجيب الخميري في صراع الجسد المنكفئ على جراح عنّة مفاجئة ومبرّحة، وصراع آخر استباقيٍ وانتقامي لتحطيم «فؤادة»، الزوجة المعافاة، شاهدة الهزائم والرايات المنكسة في «جلجلة» المهانة اليومية ودرب أشواكها.. حكاية الهجرة القسرية لإنقاذ ما تبقى من ماء الوجه المسفوح على عتبة الفحولة المضيّعة في زمن «السماقيات» القاحل السقيم.

وحكاية عائلة العليم: حكاية جهاد العليم؛ الأب الذي تعجزه حاجات الصغار ومواجهة الرجاء المكسور في عيونهم عن البقاء في قحط «السماقيات». وحين يشرع له السفر أبوابه يتعثّر بضميره، لكنه لا يقوى على التراجع، فيمضي مع زوجه وأولاده مخلّفاً أماً ما كان بمقدورها الرحيل، ولذا لم تجد ما تفعله في مهانة الوحدة والهجر سوى ملاقاة الموت قبل أوانه، تستقوي به ضد هزائمها، بعد أن تخلّى عنها الجميع.

عائلات كثيرة وبشر كثيرون تروي أرضُ الكلامِ حكاياتهم، أو يروون حكاياتها:

«حسن اللوف»: ثري الحرب، أو ثري الشروط الاستثنائية التي تكوي الناس وتستنزف عقولهم وأرزاقهم، ووسيطها الذي يوسوس في الصدور، فيدفع أبناء «السماقيات» وبناتها، ضحايا القحط أو العسف، أو كليهما معاً، إلى سراب أسواق العمل والبطالة المقنّعة في «بيروت» وسواها.. رجل الصفقات الماهر الذي يحيل مصائب الآخرين فرصاً ذهبية لتثمير أمواله؟

«نازي الحطّاب»: عليل آلة التصوير وعاشقها، الذي يسَمِّر بين تواريخ الناس ولحظاتهم الهاربة تاريخاً شخصياً لم يعترف به أحد؟؟؟

«صالحة»: العاشقة؛ التي أحبها الجميع، والتي أحبت واحداً فقط هو ملحم الصافي ابن عم زوجها، فلم تكترث في حبه بكل ما يكبح جموح القلب المجنون. صالحة التي قطعت رحلة زواجها القسري بعد عشرين عاماً وعشرة بطون، لكنها لم تحظَ بقلب العازب المعشوق لأنه

نزعة السخرية والتهكم وتداخل المأساوي مع الملهاوي هي الكفيلة بجعل الحياة ممكنة ومحتملة

لم يتحمّل هجمة الفرح الصاعق، فمضى إلى باريه بعد ثلاثة أيام تاركاً تلك الـ «الصالحة»، «وحيدةً، مبددة، عند حافة الفردوس الذي لم تدخله» (ص٣٠٨).

«فوزية»: بَسوس السماقيات وثأرها الذي ترعاه وتنميه وتسفح له النذور والوعود خمسة عشر عاماً.

«وَزْنة»: «بنلوب» الزمن الجنوبي؛ الأرمل الجميلة المضحية، وأولادها الأكثر تضحية، في رحلة الوفاء والشقاء التي لا تنتهي إلا حين يحسم موتها عهود الوفاء الأبدي، فيفتح الرحيل لأولادها سجلات عهوده الجديدة.

لقمان لقمان، وابن مالك، وعمار التوت، وسلمان الجدي، وأحمد الجزيري، وفرحان الخاوي، وتوفيق أبو رحمة، وسواهم... ولكل حكايته التي تبدأ في «السماقيات»، أو سواها من مناطق الجنوب السوري، وتنتهي بالرحيل التماساً للحرية أو الكرامة أو اللقمة العزيزة.

تلك الأقبية والأسوار!!!

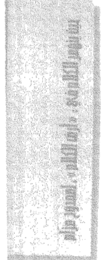
وسط تلك الحكايات الممتدة بغير نهاية في سماء القحط، والقهر اليومي، تنتصب الأقبية والأسوار؛ أقبية تَروي وأقبية تُروى:

قبوٌ فتح أغواره لتوفيق الخضرا، المعلم الذي أشرع خضرة قلبه وعقله لقضايا الناس وكراماتهم، فاستثار أحقاد شياطين العتمة وانتقامهم؟

وقبوٌ فتح أغواره لحمد نجم، ضحية زمن تصيّد ضحاياه بين نوايا الجمل الناقصة، حين يعجز عن اصطياد أصحابها الحقيقيين الفارين من وجه عدالة فارقتها العدالة؟ حمد نجم الذي لم يستطع أن يتخلى عن حبٍّ وتبرئة زعيمه البعيد المعبود من كل ما لحق به، حتى وهو يهتف من أعمق أعماق جرحه قبل أن يمضي مهاجراً إلى الأبد: «البلاد اللي ما بتحمل وْلادْها هجرها حلال» (ص٣٨٩).

وقبوٌ ثالث غدر بمحمد الورق.. حين اقتلعه عسس الظلمات من طمأنينة حذره، دون أن يعرف كيف ولماذا، كي يُرمى بعد ذلك في زمن للرعب الجماعي المنهج، وحيداً ومهجوراً بين أثلام الموت البطيء.

وقبوٌ رابع التبس به العنوان؛ فلم يكن سوى مطبخ الشقّة الصغيرة التي





يلتقي فيها رفاق الحلم الواحد والمصير الواحد، لكنها استحالت قبواً آخر أطبق على «شاكر»، عضو اللجنة المحلية يوم باح بمشاعره الحقيقية في وجه أوامر الزعيم المعصوم، وهي تحطّ من علٍ لا يبصر إلا عظمة عليائه، حول الانضباط الحديدي وحفظ أمن الحزب، ضد أعداء الطبقة التاريخية والمدسوسين على مسيرة نضالها في سبيل المستقبل الموعود!!!

وقبو خامس لم يكن أقل ضلالاً وحلكة، وهو الذي استأثر بعقل «الشيخ زرعة»، رجل التعاليم المذهبية المتطرفة، التي تقتات على زرع الشقاق والأحقاد بين أبناء الوطن الواحد والبلد الواحد والأسرة الواحدة؟

أقبية كثيرة، وأسوار كثيرة، وبشر كثيرون، ومفردات عيش ومصائر كثيرة منذورة للقهر والترقب الخائب، وشرور المَحْل، وندرة الأرزاق، وسخاء «النقطة الرابعة»!!! والعسف الجاثم فوق الصدور، حيث يغدو الرحيل ملاذاً وحيداً، لا يهم في ذلك ما يخبئه دربه المجهول في تغريبه أو تشريقه، من مفاجآت وشرور.

أو هي أوراق مبعثرة تتلاعب بحقوق الزمن الخطّي فتطلق أزمنتها المتداخلة، وهي تسترجع وقائع وأحداثاً حفرت في الذاكرة ما يشبه نشيجاً جماعياً صنعه بشر «السماقيات» وسواها من مناطق الجنوب، في أزمنة الجمر تلك، تروي مجتمعة حكاية وطن أشرع لأبنائه بوابات رحيلهم القسري، حين ضنَّ عليهم بخبزه وحريته، وكأنه كان يرهص بحكمة حمد نجم إياها، عن عقم البلاد الذي يجعل هجرها حلالاً.

في جماليات البنية السردية:

أولاً ـ محكيات ثلاث:

تتناوب الكلام في «أرض الكلام» محكيات ثلاث هي:

١. محكي السارد الأول: وهو السارد الخارجي(٣) التقليدي، العليم غير المشخّص، الذي تتبأر رؤيته عند الدرجة صفر؛ أو: «رؤية الإله»؛ القادرة على اختراق النفوس والجدران وعبور الأزمنة والأمكنة، السارد الذي ورثته الرواية من الجذر الحكائي لنشأتها، والذي لا يزال الساردَ الأقدر على النهوض بأعباء الخطاب الروائي، على النحو الذي يبدو معه، وكأنه المتّفق عليه غير القابل للنقض من عناصر هذا الخطاب ومواثيق علاقته بالقارئ.

٢. محكي السارد الثاني: وهو المعلم توفيق الخضرا، «وسيلته الضمنية» دفتر مذكرات خاصة سمّاه «كتاب السفر»، يروي حكايات الرحيل المتلاحقة لناس «السماقيات»، وبوصف السارد مشخصاً، فهذا يُملي، وفقاً للميثاق السردي الذي يحدد خصائص المحكي تبعاً لمقام السارد (٤)، تقييدَ حقله السردي بموقعه من الأحداث التي يرويها؛ أي بمعرفته النسبية بها.

٣. محكي السارد الثالث: وقد آثرنا تصنيفه ثالثاً، ليس في تسلسل دوره السردي، وهو ثانٍ في ذلك وليس ثالثاً، بل في حجم المساحة التي يشغلها محكيّه من المساحة الكلية للخطاب الروائي. إنه محكي فيصل الخضرا، ابن المعلم توفيق الخضرا، تلميذ السنة الإعدادية الأولى، المولع بالقراءة وكتابة القصص التي تشفّ عن طفولة نظرته إلى الفن والحياة، ومحكيُّه هذا مجموعةٌ من الحكايات القصيرة، عن بطولات ووقائع متخيلة لناس «السماقيات»، ينسجها خيال متشوِّف تربّى على شعارات الثورة وأحلام العدالة والتغيير، لكل منها عنوانه: «رائحة النساء».. «يوم رندة».. «الفتاة والزورق».. «فم الضفدع».. «يوم البطل».. «يوم الرئيس». وهو كذلك، سارد مشخص، ومقيَّد الحقل السردي حكماً.

وإذا ما كان مثل هذا التجلي الخطابي ثلاثي الأصوات يملي على «عـزّام»، أسلبة هذه المحكيات؛ بما يتناسب مع المستويات الثقافية والنفسية واللغوية لأصحابها، وهو ما يبدو متحققاً إلى حد بعيد، فيما يتصل بمحكي فيصل الخضرا، المشبع بالنبرة الطفلية والخيال المجنح، والتهويم المستمر، والحس الساذج بالأشياء، وكذلك محكي السارد العليم، غير المشخص، ذي الحقل السردي الحر، الذي يستطيع أن يمتلك المعارف ويطلق الأقوال بغير قيود، فإن محكي توفيق الخضرا يبدو لنا على قدر من الالتباس الوظيفي، الذي تفوتنا غايتُه؛ وذلك فيما يتصل بخرقه للميثاق السردي المفترض لمقامه، بوصفه سارداً مشخصاً ذا رؤية نسبية مقيّدة بموقعه؛ حيث يبدو ـ أحياناً ـ سارداً عليماً؛ أي أنَّ مساحات سرديةً مطلقةَ الحقل لا يتيحها مقامه السردي، تتخلل هذا المحكيَّ، وبخاصة ما يتصل منه باستبطان وقائع وشخصيات لا يتيح له موقعه استبطانها (تفصيلات العلاقة بين صالحة وزوجها مثلاً، وبعض جزئيات مشاعر نجيب الخميري المبتلى بعنّته. حتى لو قبلنا ورود بعضها في شكواه لتوفيق). لكن ما يجدر التنويه به هو أن مثل هذا الخرق يبقى جزئياً ومحدود التأثير، وغير قادر على خلخلة تماسك محكيات «أرض الكلام» الثلاثة هذه، وقدرتها على الإقناع؛ فمثل هذه «الزيادة» بمصطلح علم السرد ـ المحدودة بموقع أو موقعين من محكي توفيق الخضرا، كثيراً ما تطالعنا في خطابات روائية معاصرة عربية وعالمية، قلّما يلتفت أصحابها إلى مقامات السرد فيها، (نُذَكِّر مثلاً، ببعض محكيات السارد المشخص «مارسيل»، في عمل «مارسيل بروست» (١٨٧١. ١٩٢٢) ذائع الصيت: « بحثاً عن الزمن المفقود» (١٩١٣. ١٩٢٧). كما يطالعنا نقيضها؛ أي تلك الخطابات التي يستعير فيها السارد العليم غير المشخص لغة شخصياته ولهجتها، على الرغم من عدم صلته بالعالم المتخيّل الذي يرويه. ولعلّ الشاهد الأقرب هنا، هو تجربة «سحر خليفة» والإشكاليات التي تثيرها سرودها الروائية؛ من جهة استعارة السارد العليم فيها للغة شخصياتها ذات اللهجة العامية الفلسطينية الغالبة.

ثانياً ـ جدل العامية والفصيحة:

في «أرض الكلام» يُنهض «عـزّام» تفاعلاً خصيباً بين العامية والفصيحة؛ إذ يلتقط في حوار شخصياته لغة التداول اليومي، مفردات وتراكيبَ في حميميتها ونضارة انبثاقها على ألسنة الناس، بعيداً عن أي سبك جديد يتعمّد ويتعمّل تفصيح العامي، أو تجميله، مؤكداً في ذلك أن ثراء المتداوَل الكلامي ودلالاته لا يقوم على تفصيحه في مختبرات النحو واللغة ومجامعها العلمية. إنه خيار «الرواية» الجنس الأكثر ارتباطاً بنثر الحياة اليومي، حتى وهي تتغيّا أبعد أبعاد شعريتها.

لكن العامّي في أداء «عزّام» الروائي لا يُطْلَقُ حراً في مساحات النسيج النصي، بل يعتمد ضوابطه الدقيقة التي تُمسك لحظاته ومقاديره (كمياته) في مواقعه المناسبة، بحِرَفية تنأى به عن أية مبالغة

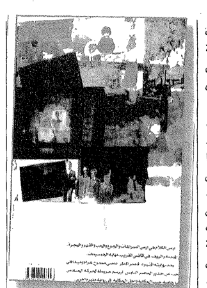
أو إسراف؛ إذ تصطفي المفردة والتركيب العامي الأكثر ثراءً في مفاصله الحوارية الضرورية، على النحو الذي تصل معه كل من الفصيحة والعامية في تفاعلهما إلى أقصى درجات تأثيرها.

ما يلفت هنا هو أن «عزّام» الذي يؤكد في عموم منجزه الروائي وجاهةَ التعدد اللغوي. بغضّ النظر عن ملاحظتنا السابقة في صدد بعض مقاطع محكي توفيق الخضرا. لا يتوقف في ذلك عند حدود الفهم الأولي للمقولة؛ أي تباين أنماط التعبير اللغوي بين شخصيات الرواية تبعاً لجملة المركبات الثقافية والنفسية وسواهما لكل منها، بل يشتغل بمهارة على التمييز بين محكي السارد الخارجي العليم غير المشخص، وحوار الشخصيات؛ وذلك إذ يجعل من هذا «المحكيّ» حقلاً نموذجياً للدقة والجمال وقوة التعبير والاقتصاد اللغوي، وهو ما يميّزه من بعض مبدعينا الذين ينساقون في توكيدهم العاميّةَ إلى الخلط بين متطلبات الحوار، ومتطلبات «محكيّ» السارد العليم. وهم بذلك لا يُفقدون «محكيّ» السارد العليم فرصه في صياغة لغوية فصيحة ومتينة وجميلة فحسب، بل هم كذلك، وبإسرافهم في تقدير حقوق العامية في سردهم الروائي، يفقدون تلك العامية في مساحات حوارهم، كثيراً من ألقها وحرارتها وحساسية نبرتها داخل السياق السردي، على النحو الذي تبدو معه شبيهةً بالطرفة التي تفقد في تكرارها مسوّغ طرافتها نفسه.

إنها أولاً وأخيراً حسابات الكم والكيف والنسبة والتوازن في اعتبارات «الجميل»، منذ وُجِدَ لـ «الجميل» تاريخٌ على سطح الأرض:

« وجَدَتْ أنها ترتطم بالمصائب. رغبت في سؤال الله ليش يا ربي ؟ ليش. لكن الوقت كان يمضي، وهو يحشد العداوات واحتمال الخراب...» (ص٢٣٧).

على أية حال، قد يكون ضرورياً هنا، أن نشيد بصنيع«عزّام» في تجاوز عقدة الفصيحة والعامية ما دمنا في صدد الجنس الأكثر تطلباً على هذا الصعيد. ولا يربكنا في ذلك إلزاماتٌ تبدو «أيديولوجية» تماماً، ترى في العامية خطراً مروّعاً يستهدف أو يتهدد تراثنا الثقافي والديني، فهذا التراث محفوظ ومتداول في مئات الكتب والنصوص؛ وهي. فيما نزعم. رؤية قاصرة في غير جانب تصرّ على الإبصار بعين واحدة؛



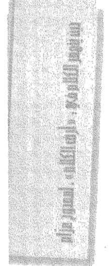
إذ تتناسى أو تغفل عن عبقرية العامية وسحرها وصلتها الوثيقة بالتراث، ما دامتٍ هي المتداولَة على ألسنة الناس، والمفكَّر بها في عقولهم، والمَعيشة في مشاعرهم ونفوسهم. إنها لغتنا نحن. نبضنا الحي المتدفق، وليست لغة كوكب آخر. وإنه لحريٌّ بنا إذا ما كان لدينا نمطان من الأداء اللغوي (٥)، ولا أقول لغتين، عامي وفصيح، أن نجعل ذلك مثار فخر واعتزاز في توكيد غنى اللسان والعقل والمخيلة العربية وليس العكس، وأن نُثَمِّر هذه الخاصية في الحقول التي تتطلبها، بوصفها مأثرة، وليست بوصفها نقيصةً مثارَ إدانةٍ أو اتهام.

ثالثاً. فلنضحك ملء مراراتنا:

لعل نزعة السخرية والتهكم، وتداخل المأساوي مع الملهاوي، هي النزعة الكفيلة دائماً بجعل الحياة ممكنة ومحتملة حتى في أكثر أوقاتها حلكة. وإذا ما كانت الرواية حَفيَّةً جداً بهذه النزعة، وهي الفن الذي يعيش الحياة ويُخلِّقُها في سطوره، فذلك ما يجعلها قابلة لأن تُقرأ، ليس بوصفها إبداعاً جمالياً ومعرفياً يمنحنا المتعة والفائدة في آن، فحسب، بل بوصفها كذلك فلسفة حياة وطريقة عيش. ولعل كثيراً من سرودنا العربية التراثية كان لديه ما يقوله على هذا الصعيد: مقامات الهمذاني، والحريري، ونصوص «الإمتاع والمؤانسة» للتوحيدي، و«البخلاء» للجاحظ، و«ألف ليلة وليلة» وغيرها.

في «أرض الكلام» ينتهج «عزّام» أداءً روائياً يختزن الكثير من روح المعارضة الأدبية والحياتية الساخرة، أو فقدان البراءة في السرد. بالتعبير الاصطلاحي الخاص بـ «ما بعد الحداثة» فيقرأ بعين الغمز الحصيفة اللمّاحة كثيراً من التجارب والممارسات الإنسانية على المستويات كافة، فهو، مثلاً، يختزل الاسم والنسب الشخصي لمسؤول اللجنة الحزبية المحلية إلى صيغتَي تعريضٍ لعوب: «القميص المخطط» و«القميص»، على ما فيهما من تهكّم مرير يزري بالآلية والحَرفية، اللتين هدرتا الكثير من الطاقة والفعالية والوقت، في الحياة الداخلية والخارجية لمعظم التعبيرات السياسية (الأحزاب) العربية والعالمية. أو هو يُعَرِّض ببعض التوجيهات الكابحة في الحياة الحزبية التي تدير ظهرها لحاجات الفرد الفيزيولوجية والروحية الخاصة. وكأن الالتزام يتناسب طردا، مع المقدرة الفذّة على إخصاء كل حاجة أو تطلع فردي في الطبيعة الإنسانية:

«وقد أيقَنا (المقصود كريم الزهر ورفيقه في اللجنة المحلية الحزبية)، بمرور الزمن أن الحديث عن الحب محرّم، أو ممنوع، في المراكز التي ندب الناس فيها أنفسهم لتغيير العالم، وزاد في حرقة أحلامهما أن الشوق إلى الحب لديهما، اختلط بذلك الخزي الذي كان القادة والكتب يلعنانه كل مرة: الجنس» (ص١٨١.١٨٢).



ولنلتفت، أيضا، فيما يلي، ونحن نحرص على عدم الاستطراد أو التفصيل في شواهدنا، إلى السخرية المبطنة التي تخلقها حركة الأقواس وانتقاء المفردات، ونمط بناء التركيب، بالتفاعل مع الدلالة الموازية، والمواربة، التي تتوارى خلف مستوى الدلالة الأول في الملفوظ التالي، وأمثلته كثيرة في النص:

«وبفضل الإيمان وحده (بالثورة)، تعَلَّما إخماد المشاعر، (لكي لا تعيق في أي يوم المسيرة المظفرة القادمة) وتقليم الحنين، وصرف انتباه العقل عن الشهوات، وتقطير تلك الأحاسيس، في صورة حقد أبيض، على البورجوازيين، ذئاب الاستغلال» (ص١٨٣).

رابعاً. الحكاية أولاً:

ما من روائي يستطيع اجتثاث حبل المشيمة الوثيق الذي يصل الرواية بالحكاية fabula دون أن يراهن على مصير عمله، مهما عنّ بباله من مشاريع اختراقات حداثية لهذا الجنس السردي، الذي تأسس وامتلك مشروعيته وآفاق

حراكه الدائم على التجارب الإنسانية؛ حيوات الناس وعلاقاتهم ومصائرهم الخاصة والعامة. وإذا ما كانت الرواية الجنس الأكثر حراكاً بين الأجناس الإبداعية، فذلك ليس لأنها الجنس العدمي المنفلت من كل المقومات والخصائص الضابطة لتجنيسه، بل لأنها النمط السردي الأكثر ارتباطاً بحراك الحياة نفسها.

مثل هذا الفهم، الذي يجلو ويميّز خصائص الجنس الروائي، وسط خصائص سواه من الأجناس والأنماط الأدبية والسردية، يتأكد دائماً في أداء «عزّام» الروائي، وشاهدُه كلُّ هذه الحياة التي تصخب وتضج وتتردد في أعماله كافة، والتي تصوغها كذلك آراؤه النظرية في مقابلاته المقروءة أو المسموعة أوالمرئية:

«الأرجح عندي أن الرواية تبدأ في الحكاية لا في الفكرة . أو لأقل إنها تبدأ من الحكاية، ولا أشير الآن إلى الحكاية ، كما عرفت في قصص الجدات ، والأجداد ، أو في السير الشعبية وألف ليلة وليلة ، وإنما إلى الحكاية كحادثة ، أو كعلاقة بين إنسان وآخر ...إلخ»(٦). ولعل ذلك الزخم الحكائي في «أرض الكلام»، و«أرض المطر» قبلها، سيبقى البرهان على، والدليل إلى، الخبرة والتجربة الحياتية العميقة المتضمنة في هذه الحكايات.

خامساً . صنعة الرواية (٧):

إذا كانت «أرض الكلام» تختزن فيما تختزنه من قيم جمالية، ما يؤكد دور الجهد والمثابرة والجلد الطويل في تجربة صاحبها؛ أي كل ما يبتعد به عن تلك الكتابات السهلة المستسهلة، التي تمنّ على القراء بتجاربها المراهقة ضئيلة القيمة على المستويين المعرفي والجمالي، تلك التي تتوهم الرواية جنساً مشرع الأبواب، أو صيداً ميسوراً لكل عابر سبيل، فإن في الصياغة اللغوية التي تبدو أحياناً، أشبه بالكشف التعبيري، الدليل البيّن على ما نرمي إليه؛ وذلك في الانتقاء المحكم والدقيق للمفردة، والصورة، وبناء التركيب اللغوي، على النحو الذي يتم فيه محاصرة الدلالة والقبض عليها بدقة نادرة، مع الحفاظ على المساحة الانزياحية التي يتطلبها السرد الروائي بوصفه فناً أولاً. وهو ما يشفّ إضافةً إلى عمق الموهبة، والدأب، والأناة، عن احترام حقوق المفردة والعبارة وخصائص التعبير السليم. إنه الدرس الدائم لـ «عزّام» في حِرَفية الأداء وعزة الكلمة وحمايتها من التسيب والترهل والالتباس المجّاني. وهذا كله . فيما نزعم . من أخصّ خصائص الأداء الروائي.

من تنازعات الأرمل المستوحدة «لؤلؤة» في حب كريم الزهر، نجتزئ ما يلي، على الرغم من ثقتنا بأن برهاناً ناقصاً يكمن دائماً، في كل اجتزاء لسياق عامر بعلاقات أبنيته ومفرداته:

«اكتشافها بدأ مثل انفجار؛ فطوال الشهرين الماضيين، لم تقترب أبداً من تلك المنطقة التي تحيط بالقلب. لم يكن السبب هو الحظر أو التحريم. لأن وجود الأولاد ظل حتى اليوم، يؤجج شهوة الأمومة لديها، دون أن يشف عن أي هوى. ولا بد أن كريم قد تسلل من تحت سياج عواطفها، ليصل إلى المكان الذي اعتقدت أنه قد أغلق إلى الأبد وراء الشريك الراحل» (ص٢٤٠).

سادساً . تواشجات روائية:

ولا أقول «تناصّات»، فلهذا المصطلح وقعه الثقيل، أحيانا، حين يتصل الأمر بنمط من الرهافة الخفيّة، التي تحيلنا إلى وحدة الروح الإنسانية، مهما اختلفت وتباعدت بأصحابها اللغات والأزمنة والأمكنة، ومن ثم إلى قدرة الرواية على تَمَثّل ذلك، وهو ما نستطيع أن نقف عليه في بعض ما جاء في «أرض الكلام» من تواشجات مع أعمال روائية مهمة، يصعب على أي مبدع يعاين في قراءاته، وفي نمط بناء ثقافته وحساسيته الجمالية، تلك الروحَ الكامنة فيها، التي تسوّغ معنى الفن وضرورتَه في الحياة، أن يتحرر من سلسلة تأثيراتها . منها مثلاً وليس حصراً: ذلك الخيط الذي يشدّ «أرض الكلام» إلى رائعة المبدع الياباني «ياسوناري كاواباتا» (١٨٩٩.١٩٧٢): «ضجيج الجبل» (١٩٥٤)؛ وذلك فيما يتصل بذلك التراحم النفسي الخفي العميق، الذي يقع بعيداً عن مستوى الفعل أو التصريح في «أرض الكلام»، بين «خيرية» وحَميّها «عبود الزهر»، الملاذ الأمين من سطوة الفردية والأنانية والإهمال والنظرة الذاتية الضيقة المغلقة على مرجعياتها وآفاقها السقيمة للزوج حليم الزهر، والتراحم العميق الخفي الذي يتلامح في عمل «كاواباتا»، بين الكنّة الرقيقة «كيكوكو» التي تعاني أنانية الزوج «شويشي» وخياناته المتواصلة وإهماله واستهتاره بمشاعرها، وحميّها العطوف المتفهّم «أوغاتا شينغو» الساعي دوماً إلى رأب الصدع، في شقاق يمضي به الحس العادل دوماً، إلى مناصرة الطرف المغبون، على الرغم من صلة الدم التي تربطه بالطرف الآخر.

ولعلنا نستعيد في ملاحقة شخصية «نازي الحطاب»؛ العليل المستهدي بكاميرته إلى الدرب الوحيد الممكن لحضوره بين الآخرين، وكذلك في الدور المؤرّخ الذي تحتفظ به «كاميرته» بوصفها ذاكرة لتثبيت اللحظات الهامة في تاريخ «السماقيات»، ربما وفقاً لمنظور يرى فيها حياةً أكثر ديمومة من الحياة نفسها، لعلنا نستعيد في تبصّر هذه الشخصية بشيء من القراءة المقارنة، الخيوطَ الخفية التي تربطها بشخصية الشاب «أحمد القسّام»؛ معوّق النطق، المرتبك والمتعثّر في حضوره الاجتماعي، وبخاصة ما يتصل منه بعلاقته الخاصة بـ «كاميرته» التي تنشط دائما لتثبيت اللحظات المفصلية الفارقة في واقع النضال الفلسطيني في رواية المبدعة الفلسطينية «سحر خليفة»: «ربيع حار»(٢٠٠٤).

ما يجدر التنويه به هنا، هو أن مثل هذه التواشجات التي تتلامح برهافة، بين سطور النص، تغدو قيمة إبداعية شديدة الأهمية، حين تتولاها ذائقة حِرَفيَّة عالية، يحسن صاحبها تدبّر أدواته، وتصريف مخزوناته، وضبط إيقاعاتها ومقاديرها، وهي، من ثم، عامل مهم من عوامل توسيع وتعميق آفاق النص، وجملة إثاراته وإشباعاته المعرفية والجمالية.

سابعاً . جغرافيا موازية:

تكشف الأمكنة التي تتواتر للمرة الرابعة في تجربة «عزام» الروائية منذ عمله الأول: «معراج الموت»، ما

> **تكشف الأمكنة التي تتواتر للمرة الرابعة في تجربة "عزام" الروائية ما يمكن اعتباره نمطاً من الهندسة الدقيقة للفضاء الروائي**

يمكن عدّه نمطاً من الهندسة الدقيقة للفضاء الروائي، التي تصمم مناطقها وأمكنتها، وفقاً لرؤية مسبقة محسوبة، تخضعها لاختبارات سياق سردي عام يشمل التجربة الروائية كلها. وبموجب ذلك فهي ليست «السويداء» و«اللجاة» التحديدين المرجعيين المعروفين المتكررين في أعماله فحسب، بل هي كذلك، مرة بعد أخرى، تلك الأسماء التخييلية نفسها: السماقيات، والمنارة، والحفائر، والصخرات، وتلال الغربان، على الرغم من إمكانية إبداع مئات الأسماء الأخرى، ما دام الأمر يتصل بأحداث محافظة كاملة. صحيح أن هذه الأمكنة تتعين في أزمنة متغايرة، لكن تكرار الأسماء نفسها الحقيقية والمتخيلة، يجعلها تقول ما هو أكثر من كونها مسرحاً للأحداث. إنه ما يشبه الوحدة المقولية التي تسعى إلى الإيحاء بالمقدرة السحرية لهذه الأمكنة على الخلود؛ بثبات أقدارها الذي يستهين بكل فنون العسف التي تعاقبت عليها. ولنلاحظ في ذلك أن العسف هو «الثيمة المستعادة» في هذه الأعمال، كما هو شأن الأمكنة.

هل تتلامح خلف ذلك نبرة «معتقدية» ما...؟ ربما. لكنه أمر غير مهم على أية حال؛ لأن الرواية الحقيقية هي في النهاية تجاوز دائم لمعتقدات مبدعها ومقولاته الخاصة. وإلا فهي نمط من الخطاب الذاتي، أو الشعري القاصر عن مطاولة خاصيتَي: التعددية والموضَعة المحوريتين فيها.

إنها التقنية التي تستعيد نهج «فوكنر» (١٨٩٧.١٩٦٢)، الذي ابتدع مقاطعته الأمريكية الجنوبية «يوكنا باتوفا» وعاصمتها «جفرسن» فضاءً دائماً لأعماله الروائية، ونهج «ماركيز» الذي ابتدع مكانه التخييلي (ماكوندو) منذ عمله الروائي الأول «عاصفة الأوراق» (١٩٥٥)، والذي لم يتوقف عن استعادته حتى عمله الرابع: «مائة عام من العزلة» (١٩٦٧)، قبل أن يكتشف أن حدود «ماكوندو» هذه لم تعد تتسع لآفاق عالمه الروائي. وهو أيضاً نهج «جويس» (١٨٨٢.١٩٤١)، الذي جعل «دبلن» العاصمة الأيرلندية ومسقط رأسه؛ الفضاءَ الدائم لسروده كافة، القصيرة والروائية، منذ حكايات «أهالي دبلن» (١٩١٤)، حتى «يقظة فينيغان»(١٩٣٩): «حين أصل إلى قلب دبلن أكون قد وصلت إلى قلب العالم».

وفي كل الأحوال فإن ممدوح عزام الذي قدّم لنا بحس بنائي محكم أعماله الروائية الأربعة، والذي ما انفكّ يستعيد فيها الفضاء نفسه، بأسمائه الحقيقية وأسمائه التخييلية، في تجسيد أمين للمكان الذي خبره وعاشه، وتشبَّعَ بمفرداته كافة، ليبدو لنا شديد الثقة، وربما شديد الاعتداد بصنيعه هذا، وكأنه يقول: هو ذا مسرح حكاياتي الدائم.. «السويداء» السورية ومناطقها: اللجاة.. صخورها .. لافاتها.. مسالكها الوعرة.. معارك ذئابها وضباعها.. معتقداتها .. أعرافها.. علاقاتها.. وكل ما يختص بها وتختص به. ولأنها الحاضرة أبداً، الماثلة ملء البصر والذاكرة والعقل والمخيّلة. ولذا فقليل أسمائها يغني عن كثيره. وهذا ليس اجتزاءً. إنه تكثيف وتوكيد. فلتتأملوا هذا المنجم، كم هو ثري وعميق الغور، وكم يخبّئ ويختزن خلف تماثلات سطوحه من كنوز وعروق لم يكتشفها أحد من قبل.

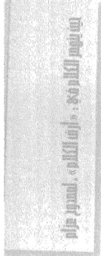
ما تَبَقّى من الكلام حول «أرض الكلام»:

ندرةٌ نادرة هي الأعمال الروائية التي تحفّزنا على معاودة قراءتها بدافع متعة القراءة وحدها. تلك المتعة التي غدت منذ مطالع القرن الماضي، قيمة مهملة في الكثير من الأعمال الروائية العالمية المهمة. نصوص ممدوح عزّام تدخل في عداد هذه الندرة؛ إذ يستطيع قارئها أن يركن إلى مطالعتها في ساعات من المتعة الحميمة التي لا تُعَوَّض، كما تستثير لدى الدارس المختص جملة مفاهيمه وأدواته الدرسية المعرفية والجمالية، وهو يتأمل فيها عمقَ الموهبة، وزخم المخزون الحكائي، وتماسك البناء السردي، وأصالة الشخصيات والعوالم والأحداث.. وكذلك كلّ هذا التفاني في تقدير حقوق الكلمة وحمايتها من الابتذال، والترهل، والإسراف، والإنشائية، والهاجس الاستعراضي، وكل المثالب التي أودت بكثير من المواهب الروائية إلى أعمق أعماق النسيان. وقبل ذلك وبعده: ما يتأكد لدينا مع كل إبداع جديد له، من سعة وعمق وغزارة ذلك المعين الذي يتعذّر نضوبه من اختبار الحياة وتجاربها.

ذلك هو ممدوح عزام في» أرض الكلام».

---

* كاتب من سوريا





هوامش وإحالات:

١. «وقائع سنوات الجمر» هو عنوان فيلم المخرج الجزائري محمد الأخضر حامينا، الحائز سعفة مهرجان «كان» الذهبية للعام ١٩٧٥م.

٢ ـ الرواية الأخيرة لممدوح عزام، صدرت عن دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥م، في (٤٤٨) صفحة من القطع المتوسط.

٣. أي الذي يروي قصة تقع في المستوى السردي الأول تمييزاً له من السارد الداخلي(أو الضمني) الذي يروي قصة داخلية، أو قصة تالية يتضمنها المستوى السردي الأول.

٤ـ «المقام السردي» هو: موقع السارد مما يسرده. وهو يتضمن «المستوى»: خارجي أو داخلي، و«العلاقة»: أ: التبئير، ب: الحضور في العالم المتخيَّل الذي يرويه (غيري القصة ـ مثلي القصة).

٥ـ خطوط التشديد في هذه الدراسة ـ دائماً ـ من عندنا.

٦ ـ من حوار الروائي مع محرر صحيفة الثورة السورية، الخميس ١٦ /٢٠٠٦/٣م: «الرواية فن ديمقراطي».

٧ ـ نستعير في هذه الفقرة عنوان الكتاب الشهير لـ «بيرسي لوبوك» الصادر عام ١٩٢١م: «صنعة الرواية».

محمّد الناصر النفزاوي : حملة نابليون لم يكن لها تأثير يُذكر في كثير من الدول العربية

حاوره: نبيل درغوث *

«أن تراقب أعمال الناس في الماضي، فهذا يعني أنك تضيف أعمارا من الماضي إلى عمرك، وأنك تحيا أكثر من حياة واحدة»
(جوزف هورس Joseph hours)

محمد الناصر النفزاوي أستاذ جامعي تونسي، من مواليد سنة ١٩٤٨ بمنزل بورقيبة من ولاية بنزرت. زاول العمل الصحفي بمجلات وجرائد متعدّدة. يشغل اليوم منصب أستاذ محاضر يدرّس الحضارة العربية الحديثة والمعاصرة بالجامعة التونسية. وهو من المهتمين بالبحوث والدراسات حول المغرب العربي.



صدر له العديد من الكتب منها:

- المتشابهون (رواية)، سوريا ١٩٨٧
- محمد كرد علي: المثقف وقضية الولاء السياسي، تونس ١٩٩٣
- فارس وبيزنطة والجزيرة العربية من القرن الثالث إلى القرن السابع، تونس ١٩٩٦
- الدولة والمجتمع، من محنة ابن رشد إلى خصومة محمد عبده وفرح انطوان، تونس ٢٠٠٠
- التيّارات الفكريّة السياسية في السلطنة العثمانية (١٨٣٩ – ١٩١٨)، تونس ٢٠٠١

كان حوارنا معه متفرّعا إلى أحاديث جانبية عديدة تكشف لنا رؤية خاصّة لهذا الباحث.

• بدات بكتابة الرواية ولكنك لم تواصل فلماذا؟

– تقصد رواية «المتشابهون» التي صدرت بدار الحوار باللاذقية السورية سنة ١٩٨٧؟ إنها بيضة الديك. لم أواصل كتابة الرواية لسبب بسيط هو أن بئري الروائية سرعان ما غاض ماؤها.

• أنت تدرّس الحضارة الحديثة والمعاصرة بقسم اللغة والآداب والحضارة العربية. حدثنا عن هذا الاختصاص بالضبط أو بعبارات اخرى، ما هو مفهوم الحضارة؟ وهل هناك فرق بين «الثقافة» و«الحضارة»؟ وهل يمكن اعتبار الثقافة مكونا من مكوّنات «الحضارة»؟

– بعبارة واحدة، أنا أود إشراك الطلبة والطالبات في محاولة الإجابة عن السؤال الحديث والمعاصر: لماذا توقّف النمو الحضاري الإسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي أي في هذه الفترة التي بدأت فيها الحضارة الغربية نموها؟

• عفوا... أراك تستعمل عبارة «النمو الحضاري الإسلامي»..

– لأن هذه الحضارة إذا كانت إسلامية العقيدة، عربية اللغة، فالأقوام التي آل إليها الحكم حتى قبل هذه الفترة لم تكن عربية: في بلاد المغرب كان الحكم في أيدي

البربر المصامدة الموحدين ثمّ تواصل في خلفائهم البربر مثل الحفصيين في تونس وطرابلس والزيانيين في الجزائر والمرينيين في مراكش وذلك (وباستثناء المغرب الأقصى) حتى اضطرارهم إلى طلب العون من الأتراك العثمانيين لصد الهجمات الإيبرية عليهم. أما مصر والشام فكانتا في أيدي المماليك ولا تسل عن العراق الذي اجتاحه المغول. العرب هم الوحيدون الذين لم يبق بأيديهم أي سلطة سياسية وذلك منذ القرن التاسع الميلادي.

• لنفترض صحة ما ذكرت: كيف تفسر توقف النمو الحضاري الإسلامي؟

– أنا لا أبت في مثل هذا الأمر ولكنني أكتفي بان أعرض على الطلبة والطالبات مختلف الإجابات المتعلقة بهذه المسألة إضافة إلى بيان المنهج الذي تستند إليه كل إجابة. دوري ليس دورا تلقينيا. أنا انفر من « التلقين» الإيديولوجي مهما كان مصدره.

• هل يمكن أن تذكر لنا هذه الإجابات وما تستند إليه كل واحدة منها منهجيا؟

– كأنك تطلب مني إلقاء» درس» على القراء؟

• لا بأس...تفضل.

– للإجابة على هذا السؤال الصعب لا بد من التعرض لإجابات ثلاث مختلفة تقع بينها إجابات ثانوية متنوعة تلجأ إلى الأخذ من هذه الإجابة الكبيرة أو تلك بنسب مختلفة:

الإجابة الكبرى الأولى هي ال-لاتاريخية أو الميتاتاريخية التي تقوم على الإرادوية volontarisme فهي ترى أن المسلمين تخلفوا لأنهم ابتعدوا عن تعاليم دينهم ولو آرادوا العودة إلى العمل طبق تعاليم هذا الدين لتقدموا.

الإجابة الكبرى الثانية هي الإجابة التاريخية العقلانية التي لا تكاد تولي العوامل الاقتصادية والتقنية والاجتماعية أهمية تذكر، فالمسلمون تخلفوا لأنهم نبذوا العقل. وأشهر من ذهب هذا المذهب نهاية القرن ١٩ إرنست رينان (١٨٢٣- ١٨٩٢) الذي كتب: «في حدود منتصف القرن الثالث عشر ما زالت كفة الميزان (بين الحضارتين) بعد غير مستقرة وبداية من ١٢٧٥ تقريبا(توافق بداية هذه الفترة على المستوى السياسي، سقوط الدولة الموحدية في المغرب(١٢٦٩) واستيلاء المماليك على الحكم في مصر والشام (١٢٥٠) والمغول على الحكم في العراق(١٢٥٨) فهي فترة انهيار سياسي شامل.)، ظهرت حركتان بشكل جلي: فمن ناحية غرق المسلمون في انحطاط فكري بالغ ومن ناحية أخرى دخلت أوروبا الغربية من جهتها بثبات في هذه الطريق الواسعة من البحث العلمي عن الحقيقة (...) فعندما بث العلم المسمّى بالعربي بذرة الحياة في الغرب اللاتيني اختفى»حسب ما ذكر Ernest Renan في كتابه L'islamisme et la science.

أما الإجابة الثالثة فهي الإجابة التاريخانية (historiciste) التي تكاد لا تولي العامل العقلي أهمية تفوق ما تنسبه إلى العوامل الأخرى(اجتماعية، اقتصادية، تقنية، علمية...) من تأثير، فهذا مهدي عامل يكتب في أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية: « إن العامل الاجتماعي التي افتقدته البلدان العربية والذي توفر وجوده في أوروبا الغربية هو تكوّن طبقة اجتماعية هي البورجوازية التي استخدمت المعارف العلمية والتقنية في حقل الإنتاج الاقتصادي بشكل كان حافزا قويا لتطور العلم والتقنية أما المجتمعات العربية الإسلامية في القرون الوسطى فلم تتكوّن فيها مثل هذه الطبقات التي تكوّنت في إطار علاقات الإنتاج الإقطاعية».

وهذا صادق جلال العظم يضيف إلى ما سبق في كتاب ثلاث محاورات فلسفية: « أعتقد أن ما يميّز العصر الأوروبي الحديث هو هذا الاتحاد العضوي الفريد الذي تمّ على مراحل طبعا ولكن للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية، بين المصالح الحيوية للطبقات التجارية الصاعدة وبين الاكتشافات العلمية والاختراعات التقنية، أريد أن أشير إلى صيرورة تاريخية معينة في تكوّن أوروبا الحديثة أدت إلى ربط المعرفة، قديمها وجديدها، نهائيا بطرائق البرجوازية الأوروبية الصاعدة في إنتاج الثروة ومراكمتها » .

• لا يمكن أن تكون، من خلال كل ما كتبت، إلا من هؤلاء الباحثين الذين يمزجون بين المذهبين التاريخي والتاريخاني...

– لن أخالفك الرأي وإن كانت القضية تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

• إذا كان ذلك كذلك فأنا استنتج كذلك انك تعتبر «الثقافة» مكونا من مكونات الحضارة.

– نعم.

• وانك ما زلت تقول سنة ٢٠٠٦ إن المنهجية الماركسية التي تسند دورا مهما إلى العاملين الاقتصادي والتقني في صنع الأحداث التاريخية بالاعتماد على أنماط الإنتاج ما زالت صالحة وإجرائية لقراءة الحضارة الإسلامية؟

– أنا مجبر على ذلك. إن لشيوع استخدام الجوّال(الموبايل) تأثيرا يفوق ألف مرة ومرة تأثير خطب الدعاة إلى المحافظة على أسس العائلة التقليدية.

• وإذا كان ذلك كذلك ، فأنت على المستوى السياسي لا تعتبر الفترة العثمانية في التاريخ الإسلامي فترة استعمار.

– الفترة التي تتحدث عنها (من القرن السادس عشر حتى سقوط الدولة العثمانية الاتحادية) لم تظهر فيها قط فكرة الدولة القومية (Etat-nation) في المجال العثماني الإسلامي،إذ كانت الفكرة الإسلامية هي الغالبة. المغاربة مثلا هم الذين استنجدوا بالعثمانيين وإذا كان المراكشيون قد حافظوا على استقلالهم فسبب ذلك هو أن السعديين تكفلوا بمقاومة الإيبريين النصارى فخففوا بذلك من حمل العثمانيين.. لا ننسى أنه في مثل هذه الفترة الحاسمة ضعف العامل القبلي(الصراع بين المصامدة والصنهاجيين من ناحية وبين كل هؤلاء العرب المتمغربين) الذي لم يعد بإمكانه أن يقاوم دولة صاعدة مثل إسبانيا والبرتغال وحلّت محلّه شرعية جديدة فوق- قبلية هي الشرعية الجهادية ممثلة في السعديين وبعد ذلك في العلويين، إذ ليس من الصدفة أن يدعي هؤلاء انهم ينتسبون إلى القرشيين بل إلى سلالة النبي محمد.

أما في بلاد المشرق فقد خلّص العثمانيون المصريين والشوام من حكم المماليك وخلّصوا سكان بلاد الرافدين من حكم الأتراك الأوزبكستانيين. فهل افتك العثمانيون الحكم من العرب حتى نتحدث عن استعمار؟

إني أذهب إلى اكثر من ذلك فأقول أن من فضائل العثمانيين على مسلمي المغرب والمشرق أنهم ساهموا في التقريب بينهم بواسطة النظم الإدارية الواحدة الخ.... ولقد قاموا بهذا الدور للمرة الأولى بعد الفتوحات الإسلامية في القرن السابع الميلادي..





• ولكن هناك من يقول إن الأتراك العثمانيين هم المسؤولون عن التخلف الحضاري المريع الذي سقط فيه العرب وحسب هذا الطرح هل أن المغرب الأقصى وقلب الجزيرة العربية بقيا خارج دائرة التخلف لأنهما لم يكونا تحت لواء الإمبراطورية العثمانية؟

- أسئلتك هذه تشي بأن تفكيرك خاضع لقراءة إيديولوجية للتاريخ العثماني. وهي قراءة مكّنت لها مئات الكتب التي تدرّس في الجامعات العربية التي كنت دائما وما زلت أقاومها وسأحاول الإجابة عن أسئلتك هذه بتفكيكها ومناقشتها:

أنت تتحدث عن الأتراك بتعميم غير مقبول وتتحدث عن نهضة عربية مبكرة مزعومة: إن الطولونيين الذين استقلوا بحكم مصر منذ القرن التاسع الميلادي هم أتراك والسلاجقة الذين حكموا العراق في القرنين الحادي والثاني(والثالث) عشر هم أتراك وتيمور لنك هو تركي أوزبكستاني.

ولكن من تتحدث عنهم هم الأتراك العثمانيون أي أحفاد عثمان وحتى لغتهم ليست تركية بل تركية -عثمانية وحضارتهم كوسموبوليتية لا تعرف التمييز العنصري أو الديني. أنهم يشبهون في نظري المغاربة الذين هم مزيج من البربر والعرب والإيبيريين. ولهذا كان الحكم في الأندلس كوسموبوليتيا. ونحن بداية من الحكم التركي العثماني امتزجت دماء القوم بدمائنا وفي ألقابنا نجد البورصلي ودرغوث وخوجة والقصدغلي والزيركلي.. و.و... فتخلفهم من تخلفنا.. نعم، هم صدوا إلى حين غزو أوروبا المسيحية. ولكن هذا الصدّ كان في القرن السادس عشر وبقوى عسكرية وعلمية وتقنية تكاد تكون تقليدية، أي غير رأسمالية حديثة، أي بعبارة أخرى أن هذه القوى ليس بإمكانها أن تصمد طويلا إزاء حضارة غربية رأسمالية بلغت من العمر ثلاثة قرون وقويت أنيابها إلى حد لا يستهان به.

مأساة العثمانيين أي مأساتنا هي انهم بدأوا ينشئون دولتهم في بعض بلاد الأناضول على أسس تقليدية في فترة بدأت فيها كفة الغلبة الحضارية الغربية تميل إلى صالح البلاد الأوروبية الغربية. دور العثمانيين هو تعطيل الغزو الغربي. ولنتصور افتراضا، ماذا كان يمكن أن يحدث لو فقدت الحلقة العثمانية في تحقيب التاريخ الإسلامي ؟

أما ما تقول عن «وضع داخل الجزيرة العربية» و« المغرب الأقصى» الناتج عن بقائهما خارج المجال العثماني، فهو يفيد أن هذا الأمر كان أمرا إيجابيا. وأنا أرى العكس تماما إلا إذا كانت الوهابية السعودية في نظرك تيارا «مخلّصا» في حين أن واحدا مثل فرح أنطون كان يرى فيها منذ بداية القرن العشرين «صرخة في واد» إذ ظهرت بالضبط في فترة ظهر فيها بالذات كتاب آدام سميث « ثروة الأمم » في بريطانيا وكتاب كوندورسيه (Esquisse d'une histoire du progrès humain) في فرنسا! وما كان لها أن تنجح لولا « عطف جلالة ملكة بريطانيا» آنذاك والولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين.

أما المغرب الأقصى الذي رحّب منذ مطلع القرن التاسع عشر بالوهابية قبل أن يقضي على دولتها الأولى محمد علي الألباني المصري، فهو إن كنت اعتبره احتياطي القيم البربرية (على عكس قرطاج والجزائر) في بلاد المغرب، لم يتمكن من استغلال هذا الاحتياطي (أي تكريره بلغة النفط) أفضل استغلال. وللاقتناع بما أقول يمكنك ملاحظة هذا التقارب « الغريب» بين النظام المغربي والأنظمة الخليجية، فما هو في رأيك، سبب هذا التقارب؟

• دوري هو السؤال لا....

- العفو...أنا أواصل إذن فأقول: أمّا حديثك عن نهضة عربية مزعومة ترقى إلى حملة نابوليون على مصر سنة ١٧٩٨ فهذا محض قراءة مصرية لتاريخ مصر الحديث عمّمت على كل البلاد العربية زمن المد الناصري فأصبح بذلك تاريخ مصر هو تاريخ بقية البلدان العربية سواء أتعلق الأمر بمراكش أم باليمن. أما الواقع فهو أن مثل هذه الحملة لم يكن لها تأثير يذكر حتى في كثير من بلاد المشرق حتى لا نتحدّث عن بلدان المغرب لفقدان التواصل السياسي بين مختلف البلدان التي ستسمّى فيما بعد بالعربية.

ضعف مثل هذا التأثير لفقدان التواصل السياسي نجد له مثالا صريحا عند حملة لويس بورمون (Louis de Bourmont) على الجزائر سنة ١٨٣٠ التي لم يرد عليها لا سلاطين مراكش ولا بايات تونس ردودا تدل على وعي عميق بما سيكون لهذه الحملة من نتائج في بلاد المغرب. لذلك، أنا لا أفهم مثلا أسئلة مثل السؤال الذي طرحت حول «عدم قدرة العرب على النهضة والحداثة» وذلك لسبب بسيط هو فقدان الشعور عند العرب في تلك الفترة بالانتماء القومي.

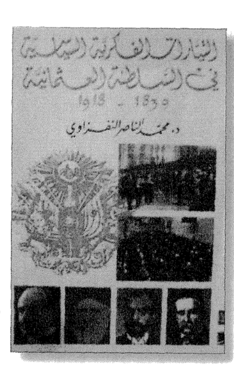
إن العرب موجودون، ما من شك في ذلك. ولكن القضية ليست قضية وجود من عدمه وإنما هي قضية الوعي بوجود ما وعلى هيئة ما: لا يكفي الوجود وحده دلالة على الحياة عند البشر.

• انت هنا تبتعد إلى حد ما عن التاريخانية؟

- لا توجد تاريخانية واحدة. وإذا كان ماركس هو أول تاريخاني مشهور فمنذ موته ظهرت تاريخانيات عديدة. أنا لا أقلل من شأن الجانب النفسي لكنني أولي الجانب المادي أهمية أكبر، وإن لم أفعل ذلك فعلي أن أقول بالمنهج الميتا-تاريخي أو المنهج التاريخي العقلاني الذي يريد نفسه وسطا بين المنهجين.

• هل يعني ما ذكرت من تهافت التاريخ المتداول للعلاقات العربية العثمانية أن هذا هو سبب اختيارك « التيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية بين ١٨٣٩ و١٩١٨» موضوعا لأطروحة دكتوراه الدولة؟

- نعم..فأنا لم اقتنع في يوم من الأيام بما ساد من رأي حول خصومة مزعومة بين «العرب» و« الترك» في القرن التاسع عشر وإذا كان لا بد من الحديث عن خصومة فهذه كانت بين المستفيدين من التنظيمات وهي مجموعة إصلاحات فرضتها بريطانيا أساسا على السلطة فرضا والمتضررين منها وهم عثمانيون من أعراق مختلفة استماتوا في الدفاع عن أسس المجتمع التقليدي، بمعنى أن هذا الصراع يجب أن يرد إلى الجانب الاقتصادي الثقافي ومثل هذا التناول يناقض ما هو سائد في اغلب الدراسات المتعلقة بهذه الفترة لأنها ترد الصراع إما إلى ثنائية الإسلام والنصرانية عندما يتعلق الأمر بعلاقة السلطنة بأوروبا، وإما إلى ثنائية العرب والترك عندما يتعلق الأمر بعلاقة العرب بالأتراك وذلك بالرغم من أن الشعور القومي في اغلب الفترة موضوع الدراسة لم يتبلورعند هذين الجنسين بل كان العثمانيون عربا وتركا وأكرادا وشركسا وشيشانا وألبانا ويهودا وأرمنيين.. في وضع الإنسان التقليدي الذي غلبه على أمره إنسان أوروبي جديد يزداد كل يوم حيرة وقوة وقسوة..



• لكن كيف ترد على من يذكر لك أسماء معروفة اشتهرت بالدعوة إلى «قومية عربية» مبكرة امثال ابراهيم اليازجي وفارس نمر و.و..؟

– كل هؤلاء شوام مسيحيون، وأنا يمكنني أن أمدك بقائمة أطول من هذه القائمة تضم شواما وبغداديين ومصريين وليبيين كانوا حربا عليهم: أمثال شكيب ارسلان ومعروف الرصافي وعزيز علي المصري وسليمان الباروني..

• ما تقول يخالف ما يكاد يكون مجمعا عليه.

– أنت على حق.

• أين الخلل إذن؟

– يكمن الخلل في الربط بين من اعترضت عليّ بذكر أسمائهم ودعاة القومية العربية بالمعنى الدقيق للعبارة: الأوائل محصورون في المسيحيين ونفورهم من دولة إسلامية ضارب في القدم، أما الآخرون فلم يتجهوا هم ومن سيخلفهم وجهة قومية عربية إلا بعد الحرب الكبرى عندما ستظهر دعوة قومية إيرانية شرق البلاد العربية ودعوة قومية تركية (لا عثمانية) شمال الشام. إزاء هذين الحدثين الحاسمين كان لا بد من أن تظهر القومية العربية باعتبارها ردة فعل على ما ترى انه خطر إيراني وتركي، ولهذا السبب نفسه لم تستند إلى الدين خشية تنفير المسيحيين منها وليس من باب الصدفة أن ساطع الحصري الذي يعد أب القومية العربية التقليدية كان حتى نهاية الحرب الكبرى عثمانيا (بل اتحاديا) حتى النخاع.

• كلامك يعني أن عمر القومية العربية قصير جدا.

– بل اقصر مما تتصور. فمصر التي دعا الحصري إلى أن تصبح قلب الأمة العربية كانت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية شديدة النفور من الفكرة العربية. وإذا اعتبرنا أن موت جمال عبد الناصر مثّل انتكاسة للقومية العربية، فإن عمر هذه القومية الحقيقي لم يتجاوز العشرين سنة. وعشرون سنة لا تعني شيئا عندما يتعلق الأمر بقضايا مثل التي نتحدث عنها.

• كلام خطير.

– لا.. إذا تمعنّا في ما كتب الحصري مثلا. لم يتح للقومية العربية متسع من الوقت حتى تتغلغل في كل مسام البلاد العربية خاصة أنها ظهرت في فترة معادية للقوميات. ولذلك أنت ترى اليوم ان البلدان التي كانت أكثر تعلقا بهذه الفكرة أصبحت الأكثر تعرضا لظهور ظواهر ضاربة في القدم.

• هل ما ينطبق على الفكرة العربية ينطبق كذلك على الفكرة المغربية؟

– تماما..مما يؤكد ما اذهب إليه. فهذا الجزائري علي الحمامي يكتب في العراق منذ ١٩٤١ في روايته الشهيرة « ادريس، رواية شمال افريقية » : «عرف ادريس هذه المرة نهائيا أمرا هو أن روح الشرق قد تغيّر وأنه من الآن فصاعدا على كل بلد، وهو يعود إلى القوانين الخالدة التي أملتها على الدوام الأرض والدم وإلى دروس تاريخه، أن يحرص على خلاصه الخاص فلقد كانت الفكرة القومية تشق خطاها تحت الفكرة الدينية».

• هل نفهم مما سبق أننا اليوم وبعد انحسار الفكرة العربية إزاء عالم إسلامي واحد؟

– لا.. نحن بإزاء عوالم إسلامية أربعة تستند إلى أقوام أربعة: الإيرانيون والأتراك و«العرب» والمغاربة. والخشية يجب أن تكون من اعتبارها عالما واحدا نظرا إلى تنوعها على المستويات العرقية واللغوية والذهنية والمذهبية والطائفية. مما يقود إلى طمس هذه الخصوصيات التي بإمكانها أن تصبح عوامل إثراء مثل أن يثري التراث الشيعي التراث السني. إن السمة الوحيدة الجامعة بين هذه الأمم هي التخلف الاقتصادي ومتى توفر العيش الكريم لعامة الناس ارتخى تحفزهم الإيديولوجي، فلا بد لهذه العوالم من أن تتقارب على أساس من التنافس لتنمية دخلها القومي والاستثمار في العوالم الأكثر فقرا ولسوف يستفيد الجميع من هذه النظرة الإستراتيجية: إن تراث هذه الأمم واحد إذ أن معنى التراث الإسلامي هو التراث العربي والإيراني والتركي والمغربي، بل أن الحضارة الإسلامية واحدة وهي حضارة هذه الأمم. وإذا كانت قد حدثت فترة غياب حضاري دامت قرونا فلتكن النهضة جماعية تبدأ من المادي المفقود أو شبه المفقود وتنتهي بالروحي المتوفر وأحيانا أكثر مما هو ضروري.





• انت تلح حتى في هذا المستوى على ضرورة كبح جماح البعد الإيديولوجي الذي لا يستند إلى نظرة تاريخية إلى الأشياء.

– نعم.. أنا اعتقد أن التفكير في توفير الغذاء لملايين المسلمين يجب أن يسبق التفكير في صنع قنبلة نووية. وما هي قيمة دولة تملك سلاحا متقدما في حين أن شعبها يعيش حياة تذكر بما قبل القرن الثالث عشر.. السلاح سهل المنال وولادة شعب حديث تتطلب أجيالا وأجيالا... عمر التقنية لا يمكن أن يقارن بعمر الذهنية.

• كأني قرأت مثل هذا الكلام في مناسبة أخرى..أي في ما كتبت عن محمد كرد علي؟

– وفي كتابات أخرى.

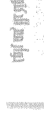
• تطرح في كتابك «محمد كرد علي المثقف وقضية الولاء السياسي» قضية المثقف والسلطة. فهل ما زالت هذه القضية مطروحة؟

– ما زالت وستبقى إذا عرّفنا المثقف بأنه هذا الرجل الذي لا يقبل على حد تعبير محمد كرد علي أن يكون في وضع « فوطة الحمام تنتقل من جسم إلى جسم». دور مثل هذا الدور يفوق في نظري دور الأنبياء القدامى لأن العصور التي عاشوا فيها تعتبر عصور رحمة إذا ما قورنت بعصرنا. خاصة أن مثل هذا المثقف يجب أن يكون على يقين أن مآل سعيه

الهزيمة في ٩٩ ٪ من الحالات والواحد في المائة المتبقي يتمثل في إيمان عجيب أن دعوته يمكن أن تتبناها مجموعات قريبة منه ممثلة في المجتمع المدني فتحد من فتك حضارة كمية تُشيّيء كل شيء، أي حضارة أثبتت أن إنجازاتها العلمية والتقنية لا تتحقق إلا بطعنات في قلب الإنسان تتجدد كل يوم.

• هل أن موقف محمد كرد علي الداعي إلى الفصل بين الدين والدولة منذ بداية القرن العشرين ناتج عن تأثره بالنزعة اللائيكية في الثقافة الفرنسية أم انه إيمان بالعلمانية؟

- ثقافة محمد كرد علي الفرنسية واسعة جدا ولكنه متعلق بالوجه المحافظ في هذه الثقافة أي الوجه غير الشيوعي والاشتراكي والعمالي بل الديموقراطي النشط. من هنا يمكننا القول (واللائكية كانت محل نزاع في فرنسا حسم فيه قانون ١٩٠٥) إن موقف محمد كرد علي الداعي إلى فصل الدين عن الدولة يتجاوز التأثر بالإطار الفرنسي ويطمح إلى الاندراج في إطار أوروبي أوسع شامل للاتينيين والأنقلوساكسونيين، إذ أن النهضة في أغلب هذه البلدان تميزت منذ القرن السادس عشر بسعيها إلى عتق الفرد من وصاية الدين ممثلا في الكنيسة ووصاية السياسة والاقتصاد ممثلة في الأعيان، بل هو يرى مبالغة منه أن فترة ازدهار الحضارة الإسلامية زامنت فترة إبعاد رجال الدين عن ميدان السياسة: «يوم فصلت الأمم النصرانية الدين عن الدنيا سارت أمورها على سداد. وما وسع الدول الإسلامية في القرون الأولى إلا سلوك طريق الدنيا كما سلكت إلى الدين طريقه،وكانت تبتعد عن الخلط بين الطريقتين ما ساعدتها الحال».



• يقول محمد كرد علي: «إذا ضعفت الدعوة الشيوعية وتضاءلت الدعوة الديموقراطية استراح البشر من الحروب مائة سنة». هل تستشف من هذا القول أن محمد كرد علي ضد كل الأفكار والنظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحول دون تقرير الجماهير الشعبية مصيرها؟ أم انه كان صاحب رؤية استشرافية ونحن اليوم نرى أمريكا تصول وتجول في العالم باسم نشر الديموقراطية. وأبرز مثال على ذلك غزوها العراق بهذا المنطق؟

- أنا عندما أتناول مفكّرا سياسيا مكثرا أجتهد في تحديد نظرته إلى الأشياء أي في عصره مثلما تفعل آلة الرحي «المولينيكس» بما يوضع فيها، وأستخرج منه العصارة وهي قليلة ولها نسبة معينة من الإفادة... عمري ليس بالطول الذي يسمح لي بقراءة كل ما يكتب.

وأنا عندما طبقت ذلك على محمد كرد علي، اكتشفت أولا انه لا يقول، نظرة إلى الأشياء، بالميتاتاريخية (النظرة الدينية مثلا) ولا بالتاريخانية (نقيضتها المادية) ولكنه يقول بالتاريخية العقلانية.

ومن يركز على العقل ويعتبر انه المحرك الأول للتاريخ لا يسعه إلا أن يحصر هذا المحرك في الفرد الخلاق المتميز الذي يوجه الجماعات الكبيرة. وانطلاقا من هذا فإن محمد كرد علي يحارب الشيوعية لادعائها التسوية بين البشر وهم طبيعة ليسوا متساوين في نظره، ويحارب الرأسمالية الديموقراطية قانونا لا حقيقة. هو بعبارة واحدة، لا يقول بالتطور الانقلابي أو السريع لأن الشاي في نظره لا يطبخ على جهاز الغاز وإنما على نار هادئة. وليس بإمكان أي دعوة إيديولوجية أن تنجح حقيقة إذا لم تكن تعبيرا عن تطور استغرق قرونا طويلة وتسرب إلى أعمق مسام كل أفراد المجتمع. محمد كرد علي لا يتمكن من فهم من يقولون انه يمكن بمجرد الخطب الإيديولوجية ردم الهوة الحضارية الفاصلة بين الغرب وبلاد الإسلام والتي امتدت من القرن الثالث عشر إلى عصره بمجرد ادعاء حدوث نهضة عربية منذ حملة نابوليون على مصر... لهذا هو يصف أغلب السياسيين في الشام بـ اللصوص». أما ما تذكره عما حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣ في العراق فإن محمد كرد علي كان يمكنه لو بقي حيا أن يجرّم الولايات المتحدة لأنها نهجت، وهي الدولة الوحيدة في العالم التي لم تقم على الأسس التي قامت عليها الدولة القومية، نهجا إرادويا في تعاملها مع مجتمعات لها ثقافتها الخاصة، أي نهجت نهجا ربّانيا باعتمادها فكرة «كن فيكون» وكأن الديموقراطية التي هي وجه من وجوه عديدة للحداثة، يمكن أن تختزل في الانتخابات.

من يركز على العقل باعتباره المحرك الأول للتاريخ لا بد أن يحصر هذا المحرك في الفرد الخلاّق المتميز

إنّ الحداثة عند محمد كرد علي لا تعني تغيير لباس الرأس ولكن تغيير ما تحوي هذه الرأس. وفي هذا المجال يمكن للمرء أن يلاحظ تقاربا عجيبا في التفكير السياسي بين العربي الأرثوذوكسي اللبناني فرح أنطون والكردي الشركسي محمد كرد علي والألباني المغربي التونسي الحبيب بورقيبة. فهؤلاء الثلاثة ينفرون من التغيير الانقلابي لأن «السير البطيء الدائم خير من السير السريع المؤقت والساقية الجارية أعود على الحقل والحديقة من النهر المقطوع». «هؤلاء الثلاثة تعرضوا للامتحان وخاصة منهم بورقيبة الذي أتيحت له فرصة تطبيق نظرته إلى الأشياء. فحاربه التاريخانيون من الشيوعيين لموقفه المتحفظ إزاء «الجماهير» وحاربه الميتاتاريخيون لاعتباره أن الدين يعبر عن زمن ولّى مما يفرض تعويض مفهوم الاجتهاد بالتغيير. وحاربه القوميون وهم تاريخيون عقلانيون لقوله بخصوصية المناطق العربية الأربع (بلاد المغرب، وبلاد مصر والسودان وبلاد الشام والعراق وأخيرا بلاد الجزيرة العربية).

نحن إذن إزاء تيار واحد لم يتمكن من الصمود إزاء التيارات التاريخية العقلانية في وجهها الانقلابي والميتاتاريخية في وجهها الديني.

• باعتبارك من المهتمين بالفكر السياسي في السلطنة العثمانية، هل نجح مصطفى كمال اتاتورك في تحديث تركيا؟ وهل استطاع زرع العلمانية بها ونحن نرى اليوم صعود التيارات الإسلامية التركية إلى السلطة؟

- مصطفى كمال «أبو الأتراك» إرادوي حاول أن يزرع العلمانية في تربة «تركية» حرثتها الميتاتاريخية الغزالية طيلة ثمانية قرون. فكيف يمكن عندئذ أن تقاوم هذا التجذر بنجاعة؟ إنه لا يمكن الحديث في أي بلد عربي أو إيراني أو تركي أو مغربي عن تحديث كامل أو محافظة كاملة. نحن بإزاء حضارة مختلطة (حتى لا أقول خلاسية) وقد يكون في إمكان من يأتي بعدنا أن يحصل على تصور أفضل للوضع الذي نعيش فيه اليوم.

● **وفيما يتعلق بإيران؟**

– هذه الأمة هي واحدة من الأمم الأربع التي تتكون منها الحضارة الإسلامية عربية اللغة. وهي منذ أن تبنت على غرار الأمة التركية بعد الحرب الكبرى فكرة الدولة القومية دفعت ما سيسمى لاحقا بالبلاد العربية (لا الإسلامية) إلى الدعوة إلى قيام أمة عربية، ولكن الظروف تغيرت وفكرة الدولة القومية (Etat-nation) تهددها العولمة بالزوال فتاريخ الصراع بين هذه القوميات الإسلامية يجب أن يزول الآن.

● **هل يعني هذا إن بإمكان العرب اليوم إذا ما أقاموا علاقات جيوسياسية مع تركيا وإيران أن يستفيدوا من ذلك؟**

– وهل هناك حل آخر؟ إنّ الدولة القومية بسبب الصراع بين هذه الكتل البشرية الإسلامية تعيش حالة لُهاث. وعليها أن تعوض فكرة الصراع القومي بما يتماشى وما تقتضيه العولمة. ما ألاحظه شخصيا أن ما يجمع الإيراني والتركي والعربي والمغربي العادي(لا السلطة السياسية والدينية) هو تراث مشترك ضارب في القدم لا بد من الحفاظ عليه... وبما أن عهد الدول القومية قد ولى فإن عدم تخطي هذه المرحلة إلى مرحلة أرقى لا يمكن أن يقود إلا إلى ظهور دعوات أضيق من القومية مثل الطائفية الدينية. وسياسة الولايات المتحدة في العراق أفضل دليل على وجاهة ما اذهب إليه.

● **ذكرت في كتابك « التيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية » القول التالي: « من يلق نظرة سريعة على لبنان وإسرائيل لا يسعه ان يكون مطمئنا على مستقبل هاتين الدولتين » ثم طرحت السؤال: « ما قيمة قيام دولة قومية غير مطمئنة؟ » هل يمكن أن توضح لنا هذا الطرح؟**

– لقد أجبت عن هذا السؤال عندما تحدثت عن« لُهاث » القوميات. القومية إيديولوجية تستمد ماء الحياة فيها من التصوف السياسي الذي يمكنه أن يدفع بمن يتغلغل فيه إلى أن يهب حياته خدمة لمثل هذا التصوف.

أما عندما يقع الغاء الإنسان بتحويله إلى سلعة لا تساوي كثيرا من السلع المادية فعلى التصوف السياسي السلام.. انظر إلى تاريخ الفوضويين الأوروبيين في القرن التاسع عشر. لقد سبقوا متصوفة القرن العشرين من الكاميكاز..... والعنصر الوحيد الذي بإمكانه أن يجفف من ينابيع الكاميكاز هو التشيؤ..

● **هل هذا هو فهمك للعولمة؟**

– لست مؤهلا للحديث عن العولمة لأنها ظاهرة بدأت أولا في الظهور في القرن الثالث عشر وبلغت الآن من العمر ثمانية قرون وتتضمن آثارا عديدة ليس يمكنني لتكويني المحدود أن أتحدث عنها جميعا، فهي تقتضي التناول الاقتصادي والتناول الاجتماعي والتناول الثقافي والتناول التعليمي، أي أثرها في التعليم في البلدان التي سبقت في ميدان الحداثة والبلدان المجرورة أو المقطورة حضاريا. وأنا أنتمي إلى جيل يعتبر نفسه أصبح خارجا عنها بل محظوظا إذا ما قورن بجيل الأبناء. إذ لم يعرف جيلي على ما عانى من انتكاسات ما سيعرف الجيل الحالي من غربة بإمكانها أن تنجب رهطا عجيبا من البشر.

● **هل هذه دعوة إلى إلقاء «السلاح »..؟**

– لا. بالعكس هذه دعوة إلى الاقتناع بصحة القولة « لا يلدغ المثقف الملتزم من جحر ألف مرة ومرة ».

● **وما معنى ذلك؟**

– الداء في داخل الجسم بالدرجة الأولى فما أبأس أن تحمّل الآخر وزر جرائم ما كان ليرتكبها لو وجد صدّا أي وعيا حقيقيا.

● **ختاما لهذا الحوار هل يمكن أن نعتبر أن ما أبديت من أراء هو السائد اليوم عند مدرسي الحضارة في الجامعة التونسية؟**

– الجامعة التونسية أو على الأصح نواتها الأصلية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية التي أعلن عن تأسيسها سنة ١٩٦٠ مرت بمرحلتين تمتد الأولى من ١٩٦٠ إلى ما يسمى بالتغيير(١٩٨٧). وطيلة هذه الفترة كان العمداء الذين تولوا إدارتها هم أحمد عبد السلام (١٩٦٠–١٩٦٨) ومحمد الطالبي(١٩٦٨–١٩٧٠) وعبد القادر المهيري (١٩٧٠–١٩٧٢) وحمادي بن حليمة (١٩٧٢–١٩٧٥) ومحمد اليعلاوي (١٩٧٥–١٩٧٨) ومحمد عبد السلام (١٩٧٨–١٩٨٣) وعبد المجيد الشرفي (١٩٨٣–١٩٨٦). وكل هؤلاء في أغلبيتهم الساحقة تلقوا تعليمهم العالي في اللغة والآداب العربية في فرنسا وبالفرنسية وهذا أمر مذهل على المستوى الثقافي. لقد كانوا مجرد طلبة تونسيين تشبعوا بنظرة أساتذتهم الفرنسيين إلى الحضارة الإسلامية عموما وهم لا يحملون عموما أي فكرة إيجابية عن القومية المغربية، لذلك لا تجد، وإن بحثت مطولا في كتاباتهم، بحثا واحدا يخدم القومية المغربية أي يحد من وطنية بورقيبة الضيقة.

وإذا كان لهؤلاء العمداء ومن ورائهم الأساتذة من فضل فهو يتمثل في أنهم درسوا في جامعات فرنسية عريقة فتَوَنّسوا بعض ما فيها من إيجابيات. أما الجامعة التونسية بعدهم فقد فشلت، على مستوى مادة الحضارة العربية عموما والحضارة المغربية خصوصا، في تخريج من يُعدّل مسار هذا الجيل الأول وذلك لسبب واحد هو أن هذا الجيل « الرائد» اختار، على غرار بورقيبة على المستوى السياسي، طريق «توريث الأبناء» بديلا عن استقلال الفكر، فأنتج عددا ضخما من أساتذة التعليم العالي الببغاوات الذين يكادون يكررون سنة ٢٠٠٦ ما كان يبدو صالحا في ستينيات القرن العشرين. والحال أن العالم تغير بشكل انقلابي أي بعبارة واحدة لم يتمكن هذا الجيل من إنجاب نحل. ما حدث هو انه أنجب زنابير وأنت تعرف ما يميز النحل عن الزنابير.

لهذا أصبح التساؤل الملح اليوم هو التالي: أليس من المصيري اليوم، خاصة بعد قيام اتحاد المغرب العربي،إنهاء خدمات جيل الزنابير هذا إذا بلغ الستين من العمر علّ ذلك يضع على الأقل حدّا للاعتقاد السائد حتى عند الطلبة أن قسم اللغة والآداب والحضارة العربية في الجامعة التونسية إنما هو قسم «يحكم الأمواتُ فيه الأحياءَ»؟

● **هل ينطبق تقييمك على مادتي اللغة والأدب وعلى أقسام أخرى؟**

– أفضّل القول أنّ ما جاء من أحكام في هذا الحوار لا يتجاوز اختصاصي. غير أنّه يمكن للقارئ أن يستنتج ما يشاء.

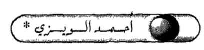
● **ألا تعد نفسك من ضمن هؤلاء.؟**

– هذه المرّة سأترك لك أنت الإجابة... لقد أرهقتني.

* كاتب وصحافي من تونس

نشيد الموت والموتى :

سوانح على هامش رواية «بيدرو بارامو» للمكسيكي خوان رولفو



احمد الويزي *

احتفت الأوساط الأدبية في فرنسا حديثا، بصدور ترجمة جديدة لأعمال الأديب المكسيكي المدهش خوان رولفو Juan Rulfo، قام بها المترجم المتمرس والمعايش لنبض الكتابة الإبداعية باللسان الاسباني ابرييل إيباكويي Gabriel Iaculli، الذي سبق له أن تعامل مع مجموعة من الأقلام الأدبية اللامعة في مجال الأدب الاسباني واللاتينو. أمريكي من عيار كل من: خوليو رامون ريبيرو، وهوراسيو كيروغا، وأوغيستو باستوس، وألبيرتو راي سانشيز، وفابريسيو ميخيا مدريد، وألفارو أوريفي وآخرين. إلا أن ترجمة ابرييل إيباكويي كانت هذه المرة بمذاق مختلف ونكهة أدبية أخرى، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بالعملاق خوان رولفو صاحب الكتابة المتألقة في جنس القصة القصيرة والرواية معاً.



بارامو

صحيح جداً أن رواية خوان رولفو «بيدرو بارامو Pedro Paramo»، قد سبق لها أن حظيت بترجمة أولى الى اللغة الفرنسية بفارق أربع سنوات فحسب عن تاريخ صدورها الأول في المكسيك سنة ١٩٥٥، من قبل المترجم روجيه ليسكوت Roger Lescot، وصدرت عن سلسلة «صليب الجنوب La Croix du Sud» التي كان يديرها آنذاك عالم الاجتماع والانثربولوجيا الفرنسي روجيه كايلوا R. Caillois، ضمن دار النشر غاليمار Gallimard؛ إلا أن إعادة إصدار الرواية حديثاً بترجمة جديدة تراعي شموخ النص الأصلي، وذلك من خلال تجنب سطحية الترجمة الأولى، وتعويضها بترجمة محايثة لشحنة الكتابة الشعرية المدهشة لدى خوان رولفو، كان قد ترافق مع صدور المجموعة القصصية:« سهل الإليانو يحترق El Ilano en flammes» للمؤلف نفسه وبتوقيع المترجم الجديد عينه، بعد ثلاث سنوات من المفاوضات الماراثونية مع الوكيل الأدبي السيدة كارمين بايسيبس Carmen Balcells، حظيت على إثرها دار النشر غاليمار بحقوق نشر الترجمة الفرنسية لمؤلف أدبي يعد من أعظم وأجمل المؤلفات القصصية عالمياً؛ وهو ما أضفى على هذين الإصدارين جواً احتفالياً في الأوساط الثقافية الفرنسية خاصة، وقراء الأدب العالمي من خلال اللسان الفرنسي خاصة.

٢) يحدث أحياناً أن يسلم الموتى أرواحهم في وقت مبكر لحاصد الأرواح، ليتركوا الأحياء أسرى مشدودين من رؤوسهم الى أجداث السلف الذي فارق الحياة. يقسو عليهم البين، وتؤلمهم وخزات الوجود المشبع برائحة اليتم ومذاق الوحشة والاستفراد، فيرتكنون ككائنات عزلى إلا من كمشة أسماء عزيزة، تحت ظلال ذكريات مَن ودّع الحياة قبلهم، وتركهم أيتاماً في مواجهة مصائر مشحونة بهبات الغموض والغرابة والقسوة واللامعنى.

أحقاً للموتى كل هذا التأثير السحري على الحياة والأحياء؟

إن ما يميز الإنسان على الثبات، هو أنه كائن حي مسكون بذاكرة الموتى. فهو يجتهد اجتهاداً في حفظ سير القدماء وأسرارهم في الحياة والوجود، مشفوعة بأقوال وأمثال وحكايات يستمسك بها على الدوام، ويراهن على الاحتفاظ بأصولها وقد سقاها من نياط القلب وماء التذكر اللازب، كي تظل أبدا مشرقة ووهاجة في قراره المكين، يستعين بها على طوارئ الحياة اليومية وعوارضها، ويخف إليها كلما نزلت به نازلة عصية تستدعي منه واضح الفهم وواسع التمثل والإدراك. لذلك تراه يصونها في أسفار ومتون وكراريس مخلدة، تظل محفوفة ومحاطة بهالات من القداسة و الإعجاب. يحرص على تسييجها بترسانة من الريبة والحيطة والخبرة الفكرية والمهارة اليدوية، كي لا تطالها الشوائب والأعراض. مثلما يطوق مجال تداولها العام بعتاد معرفي يتوخاه بأن يكون كفيلاً بالوقاية من آفات تسرب الدخيل، أو اختراق العرضي غير الأصيل، الى الحوض الذي يخلد فيه هذا الركام الموروث، لعمليات الترسب والتخصيب.

وكثيراً ما يغالي الإنسان في هذه الخاصية التي تجعل منه كائناً مسكوناً بالموتى، فيختار عن سبق الإصرار والثبات على الموقف، توجيه بوصلة كينونته في الآن/هنا، نحو وجهة ما كان/هناك في سالف العهود المجدة للموتى/الأجداد،

أي نحو تلك الفضاءات العامة التي تجتهد مخيلة البشر المشحونة بمبدإ الاستعادة المقدسة، في تأثيث مناخها التاريخي ببعض المكملات واللواحق التي تشيع في النفوس فكرة الصفاء والنقاء والبراءة الأولى، بغية إعادة إنتاج هذا الوضع الأصيل الى ما لا نهاية.

وإذا كانت الايديولوجيا المرتكزة على بعض عناصر «الخبرة» التاريخية، والكثير من التمثلات اليوتوبية المسكونة بوهج المقدس الجيني أو الحضاري أو الديني لأمة من الأمم، غالباً ما تسعى الى تركيز هالات القداسة على بعض مراكز النقاء من خلال خلق بقع مجيدة في نسيج الماضي المشترك، وإضفاء بعض عناصر التجربة السحرية على حياة وكائنات الماضي المشترك، بهدف الدفع بآليات الأسطرة الى أقصى حدّ ممكن؛ فإن هدف الكتابة الروائية لحسن الحظ، هو إماطة اللثام عن هذا البعد الإيديولوجي المغرض، بالتصدي الى فعل الأسطرة، وتفكيك إوالياته وكيفية اشتغاله في نسيج اللغة واللاشعور الجمعي والمتخيل المشترك، وتعريضه للتحلل والتهتك والانقراض.

إن الرواية . مثلما التاريخ . هي مسكن الأموات وملاذهم بامتياز، لأن الحكايات التي تقدمها هي لكائنات لا تعيش بيننا بالمرة. إلا أنها رغم ذلك، وهذا من بين ما يميزها عن التاريخ، سِفرٌ مفتوح على التفكيك والفضح والتجريب، وليس على التقديس وفعل الأسطرة. فالتاريخ غالبا ما يهتم بالوقائع والأحداث والحركات الكبرى التي تميز فترة ما أو حقبة من الأحقاب، وهو الشيء الذي يجعله منشغلا على الدوام بالجري وراء الحقائق «الهامة» وحسب. ويحول بينه وبين الانتباه الى الكثير من الجزئيات الصغيرة. والتفاصيل الميكروسكوبية، والوقائع المحتملة والهامشية جدا، وغير القابلة للإدراك ضمن منظور البعد الأكبر بالمرة. هذه التفاصيل الصغرى هي بالضبط، محط اهتمام الرواية، ومركز انشغالها.

وإذا كان المؤرخ لا يبالي سوى بالوقائع ذات الحضور والتأثير المطلقين ضمن سيرورة الفعل الإنساني، فإن عمل الروائي يرفض انتحاء هذا المنحى عن سبق الإصرار والترصد، فيشرع منذ الوهلة الأولى من الوعي بمهمته الأدبية، في تقويض توتاليتارية الحقائق والوقائع الكبرى، على اعتبار أن الحقيقة الشمولية التي تبحث عنها الفعاليات الفكرية خارج دائرة الرواية، «حقيقة.. تقصي النسبية والشك والسؤال»(١). إن الرواية تُخضِع الأفكار المطلقة والمقدسة التي نتمثلها عن الوجود والموجود لخلفية البعد التنسيبي، ولآليات القلب المربك للإطارات الإدراكية التي من خلالها تتلقى تلك الأفكار. إن فعل الرواية هو فعل تنسيب وسخرية وتفكيك لمطلق إدراكاتنا، وحقائقنا، ومواقفنا سواء عن الآن/هنا، أو لما كان/هناك. إن الرواية مثلما يقول ميلان كونديرا(٢)، هي الشكل الأدبي النثري ذو الحجم الأكبر، حيث يتولى الكاتب فحص بعض الموضوعات الوجودية فحصاً يدفع بها الى أقصى حد ممكن، وذلك من خلال عملية خلق مجموعة من الأنوات التجريبية (الشخصيات الروائية). ويغدو الروائي بذلك إذن، واحداً من فصيلة المكتشفين، ممن عليهم الارتكان ضمن فاعلية الشكل الأدبي الذي يتبعونه، الى التقصي والبحث بكيفية لا مجال فيها الى الشعور بالعياء والتعب، في سبيل إماطة اللثام عن ألغاز وأسرار والتباسات الروح الإنسانية، من خلال الإمكانيات التخييلية الروائية. فالروائي لا يفحص التاريخ والواقع كمعطيين جاهزين، وإنما ينكب على البحث في مسألة الوجود عامة. إن سعيه الدؤوب وراء البحث عن لغز/ألغاز الأنا (من أجل أن يجعلنا نفكر، ونتدبر، ونتفحص شؤون الآخرين وأمور العالم، بنوع من الخشوع غير المقرون بالاحتقان، مثلما يقع الأمر في الممارسات الفكرية الأخرى)؛ الشيء الذي يجعل من عمله الروائي فاعلية مفتوحة على الهدم والاختراق بشكل فعلي، بعتاد وآليات كتابية متنوعة. يقول كونديرا «إن الرواية لا تفحص الواقع، وإنما الوجود. وليس الوجود هو ما كان قد وقع في لحظة من اللحظات الماضية، وإنما هو حقل الاحتمالات الإنسانية الممكن، وكل ما بمقدور الإنسان أن يصيره: كل ما هو قادر عليه»(٣).

٣) تعتبر المقدمات السالفة بمثابة عتبة أساسية للدخول الى عالم خوان رولفو Juan Rulfo الروائي، على الرغم مما يمكن لمسه من بعض الفروق النسبية بين تصور رولفو للعالم الروائي المنجز في «بيدرو بارامو»، وبين غيره من الروائيين الأوربيين على وجه التحديد. ذلك أن المشروع الروائي لدى رولفو، هو إنجاز أدبي غير قابل لأن يختزل في مجرد كتابة استرجاعية لسيرة العائلة والقبيلة والوطن، في لحظات تاريخية عصيبة من التاريخ المؤلم والدامي لدولة المكسيك الحديثة؛ وإنما هي كتابة أدبية تنظر الى مشروعها من خلفية دائما ما تقع تحت طائلة النسيان في الاستوغرافيا التاريخية.

لم يكن خوان رولفو يهتم باستعادة ما حدث حقيقة على الأرض المكسيكية (ما بين ١٩٠٩/١٩٢٩ على وجه الدقة)، من موت وتقتيل وسفك للدماء طال والده في المقام الأول، وبعض المقربين إليه من أفراد العائلة المحيطة، وعددا لا يستهان به من أبناء القبيلة، ونخبة كبيرة من المواطنين المكسيكيين، وألحق الخراب والدمار الكاسحين بالبلاد، في المرحلة الفاصلة ما بين مرحلة الثورة «العَلمانية» في بداية القرن العشرين، ورديفتها المضادة ثورة المزارعين الكاثوليكيين الملقبين بـ« los cristeros»، الذين قادوا التمرد على ممثلي الدولة «العلمانية» ومؤسساتها بوحشية منقطعة النظير تحت يافطة الدين، الشيء الذي نتج عنه شيوع الموات والفوات المطلقين في أوساط البلاد والعباد؛ وإنما كان رولفو منشغلاً بهَم إعادة خلق الواقع/الوقائع المأساوية في وطنه المكسيك، من خلال الابتعاد الكلي عن تسجيل الأحداث بحرفية تامة، وإعادة إنتاج «الحقيقة» التاريخية صادقة وصادحة، وإنما من خلال تجاوز قيود الانصياع للواقع وللصدق التاريخيين، والتمكن من إضافة ما يكفي من التوابل والبهارات والعطور التي يحتاج إليها الإبداع، للتمكن من كتابة نشيد ملحمي بقدر ما يكون واقعياً، فإنه لا يفرط أبداً في امتداداته السحرية الغائرة في الأسطورة والخرافة، وهو يعيد إنتاج وقائع الموت العدمي، ويتتبع مصائر الموتى الموزعين على أقدارهم المأساوية البؤسية.

ولأن الكتابة الروائية ابتكار وابتداع، فإنها لا تحتاج الى الصدق التاريخي للحصول على مشروعية وجودها، وإنما هي في حاجة الى ما هو أهم من ذلك وأقوى، أي الى الكذب بوصفه وجها من وجوه المحتمل الأدبي، وذلك لعمري هو ما أشّر عليه خوان رولفو نفسه، وهو يحاضر في موضوع تجربته الإبداعية الخاصة، قبيل وفاته بسنوات قليلة في إحدى الجامعات المكسيكية. يقول خوان رولفو في هذه المحاضرة النادرة: «أعتقد بأن الابتكار والخيال هما على وجه التحديد، من بين المبادئ التي تنتظم عملية الإبداع الأدبي. إننا . معشرَ الكتّاب . كذبة: إن كل كاتب مبدع هو كائن كاذب؛ والأدب بالذات هو ضرب من الكذب: ذلك أن عملية إعادة خلق الواقع . إما لحسن الحظ أو لسوئه . ليست تنتج بالمرة إلا عن هذا الكذب»(٤).

٤) يؤرخ الكثير من نقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور تيار «الواقعية السحرية»، الذي ميز الكتابة السردية الاستثنائية في هذه القارة، ومنح التتويج والترويج العالميين الواسعي الانتشار لأكثر من اسم أدبي معروف (ماركيز، فوينتيس، يوسا..الخ)، بصدور رواية «بيدرو بارامو» القصيرة (التي لا تتعدى صفحاتها ١٥٠صفحة)، ذات المعمار المدهش والشبيه بالباروكي. وقد نُعتت هذه الرواية عند صدورها سنة ١٩٥٥، بكونها رواية «بدوية» صرفة، أو بالأحرى «قروية»، أو حتى ذات المنحى المغرق في شؤون الأهالي الأصليين وشجونهم «Indigéniste»؛ والغريب هو أن حتى هؤلاء الأهالي اعتبروها رواية لا تنتمي إليهم، ولا تقول ما حصل لهم ولآبائهم بالضبط في السنوات الأولى

من القرن العشرين، وإنما هي محض تخريف وكذب. يقول خوان رولفو وهو يتذكر ملامح التفاعل الأول مع مؤلفه الروائي: «إن أبناء موطني غالباً ما كانوا يأخذون علي أنا بالذات، أني لا أحكي غير الكذب، وأني لا أكتب تاريخاً ولا يحزنون، بدليل أن كل ما حكيته . مثلما يزعمون . لم يحصل البتة»(٥).

لكن لم تمض إلا فترة قصيرة على هذا الوضع الشاذ، حتى تم إنصاف الكاتب والكتاب، واعتبرت رواية «بيدرو بارامو» من بين أعظم الروايات في العالم قاطبة خلال القرن العشرين، وانتشر تلقيها عبر الترجمة ضمن مختلف لغات العالم. فقد قال عنها الروائي المكسيكي الكبير كارلوس فوينتيس Carlos Fuentes، باقتدار: « إنها أسمى تعبير أدبي استطاعت الرواية المكسيكية لحدّ الآن، أن ترقى إليه: ذلك أنه صار بمقدورنا بفضل رواية بيدو بارامو، أن نلفي الخيط الذي بمقدوره أن يقودنا نحو مشارف جديدة للرواية اللاتينو أمريكية، وعلاقتها بالمشاكل التي تطرحها الأزمة العالمية المزعومة للرواية».

ولا يمكن أن يعزى هذا الرفض الأولي، ثم هذا الإقبال المنقطع النظير على المؤلف الأدبي نفسه ، إلا لطبيعة البناء المختلفة والأصيلة التي صيغ به هذا النص المدهش. فهو منذ البدء، بناء محيّر ومبلبل ومختلف، فيه يشيع الغموض، ويسود الالتباس، وتختلط التواريخ، وتتداخل العوالم والأزمنة، ويندمج الواقعي باللاواقعي بالسريالي، وتتناطح الاستباقات والاسترجاعات السردية، وتهاجم الذاكرةُ النسيانَ بعنف؛ يقع كل ذلك ضمن نسق يخاتل القارئ، ويخادعه أولا بالتهلهل والارتباك وعدم الاتساق، إلا أنه سرعان ما يسابق الى تغيير رأيه للإقرار بخبرة الكاتب الفائقة، والاعتراف بكفاءته العالية المتحكمة في خيوط الحكاية المحيرة، والربط بين المحكيات المتناثرة، والمراوحة بينها ضمن نسق تقني عالي الضبط. لقد قال عنها كارلوس فوينتيس: « إنها رواية تقع داخل الأرض المفضلة للتيار السريالي: بمعنى أنها تنهض . بحسب ما ذهب إليه أندري بروتون A. Breton . على خلفية الفضاء الذي تكف فيه عناصر الحياة والموت، والواقعي والمتخيل، والماضي والمستقبل، عن الإدراك والتصور بوصفها معطيات متناقضة ومتضادة».

٥) تفتتح الرواية تواليها السردي بهذه الجملة المشحونة بثيمة الفقد:« لقد جئت الى كولوما Coloma، لأني أخبرتُ بأن والدي المدعو بيدرو بارامو، كان يعيش بين أحضانها»؛ ثم بعد ذلك يحكي السارد الذي لا نتعرف على اسمه إلا فيما بعد(خوان بريسيادو Juan Preciado)، عن حكاية البحث عن الأب التي قادته الى ديار كولوما المهجورة في رحلة قطعها فوق ظهر حمار، نزولا عند وعد أخذته منه أمه قبيل وفاتها . وبمجرد ما يحل خوان بريسيادو بين ظهراني هذه القرية المعزولة والمتروكة لمصيرها التراجيدي المشبع بشواظ الحرارة اللافحة، حتى يلتقي بمجموعة من الأهالي من فئة الذكور والإناث، الذين سينكشفون له بأنهم ليسوا في نهاية المطاف، سوى مجرد أشباح لموتى قضوا نحبهم فيما قبل، إلا أن ذاكراتهم ما تزال حية تحبل بالحكايات.

وهكذا يتقدم السارد شيئاً فشيئاً، متْن الحكاية المتشابكة مصيخاً السمع لأصوات المفقودين من الأهالي، فيميط اللثام في النهاية عن قصة متكاملة لقرية هالكة بأكملها . قصة كولومبا التي ما تزال تحتفظ بين حيطانها وأحجارها على أصداء الزمن الذي ولى، وما تزال تعج بحكاية الأشباح الذين يجُرّون وراءهم حكايات متقاطعة عن أهواء الحب وقساوة الموت، عن مرارة الظلم وغياب العدالة .

كانت كولوما تخضع في جزء لا يستهان به من أراضيها لمشيئة أحد كبار مالكي العقارات في المنطقة، وهو الوحش المدعو بيدرو بارامو المتعطش على الدوام للقتل والجنس. استطاع هذا الغول أن يعيث فساداً ويتحكم في رقاب البلاد والعباد، بعدما اغتنى كثيرا عن طريق استعمال وسائل وطرق عديمة الذمة وغير مشروعة. ولأنه كان كبير القوم، فقد عبث كثيرا بالمال والنساء، ونثر نسله في كل مكان من أرجاء البلدة، غير أنه لم يكن يعترف سوى بواحد من أبنائه الناشئين من صلبه وهو المدعو ميغيل Miguel. الذي يتبين فيما بعد بأنه كان أكثر فظاعة وعتوا وحشية وقسوة من والده. وفي اليوم الذي يُغتال فيه ميغيل. يفقد بيدرو بارادو صوابه بالمرة، ويحول البلدة ومن فيها الى جحيم يصطلي الجميع بناره.

تحكي المقتطفات والنتف والفقرات التي يتذكرها الموتى . خصوصا النساء . عن المساوئ والآلام التي تسبب فيها الوحشان الآدميان: بيدرو الأب وميغيل الابن معاً، اللذان كانا توافقين الى بذر القتل والسفك فوق أرض كولوما السبخة لأتفه الأسباب، وغرس الضغائن والأحقاد والدسائس في صدور الرجال والنساء. مثلما تحكي عن حكايات بيدرو بارامو لسوزانا سان خوان Susanna San Juan، التي ما ظلت ظلالها تنوء بكلكلها البلدة حتى بعد الموت؛ وعن الكثير من النساء الأخريات مثل: داميانا Damiana، وإدوفيجيس Eduviges.

سيكتشف السارد خلال رحلة البحث هذه، بعض أمهاته الأخريات في الرضاعة، ومعهن ستلتمع في دواخله الشاحبة بعض الذكريات القديمة. وعلى الرغم من أن الكل كان يحدث خوان بريسيادو عن مشاعر الذّلة والصَّغار، التي كانت تحول دون رفع الأعين الى الأعلى، مخافة أن يغشاها القذى الملوث، فتتهد الهمم وتخار، إلا أنه سيتمكن في هذه اللحظات المشحونة بلمعة الذكريات البليلة، من رفع عينيه الى السماء، «فيتخيل النجوم السيارة تهوي متناثرة كقدح زند». ثم يستعيد التفكير في والدته التي بعثت به نحو غياهب هذا الجحيم لملاقاة والده، ويستقر نظره على نهد ميت، نهد متهدل ويابس ومسطح، لطالما غذاه بالحب والحياة. بعد ذلك سيستلقي لينام بجوار امرأة ميتة، أو ربما بجوار ظلها الطيفي وحسب، أو ربما صوتها فقط؛ باختصار، سينام قرب امرأة شبح مقدودة من التراب، ومغطاة بحُشيات من الغبار، وما أن يلمسها حتى ينحل ويتفتت، ليغدو في النهاية بركة وحل.

وماذا بعد؟

هنا تتوقف رحلة البحث عن الأب المفقود في بلاد الهجير والجمر والضياع، لتنغلق خطوط الدائرة الكاتمة من تلقاء نفسها، حول هذا الوافد المستطلع خوان بريسيادو الذي يحمل في أعماقه جينات الوحش الكاسر، في بعد تراجيدي عميق الإشارة. وكأن الرواية تُعلمنا بأن الموت معد، سهل الانتقال والامتداد، ينتقم من السّائرين خلفه في رحلة البحث عن آثاره وضحاياه. وكأن لا منجاة من الموت، لمن يبحث في الموت.

٦) إنها رحلة روائية ماكرة بامتياز، يتفتت فيها منطق السرد المألوف، بموارِبة مفتوحة على التيه والتذكر الضارب بعصاه في أرض التطواف. وهي أرض يتحايث فيها عالم الأحياء جنباً الى جنب مع عالم الأموات. ينصهر الواقعي ضمنها مع والسريالي، الأحلام مع الكوابيس، غنائية الحب مع نعي الموت، خطاب المعقول مع هذيان الجنون. هذا التعايش البديع والمتأصل هو ما جعل من «بيدرو بارامو» ، رواية الروايات، وسفر الأسفار المعاصرة. هو ما جعلها نشيد الموت المفتوح على الخلود الحي الدائم. إنها حقاً رواية جديرة بالقراءة، استطاعت ترجمة كابريل إيباكويي الجديدة أن تمنحها الروح الشعرية العميقة، التي كتبها بها خوان رولفو، شيطان الواقعية السحرية الفذ.

الهوامش:

(١) ميلان كونديرا M.Kundera: فن الرواية، ص:٢٥، دار النشر غاليمار، بالفرنسية.

(٢) م. كوينديرا، نفسه، ص:١٧٩ .

(٣) م. كوينديرا، نفسه، ص:٥٧.

(٤) خوان رولفو: التحدي الإبداعي، مقالة منشورة بمجلة «Nouvelles du Mexique»، العددان: ١٦/١٧ بتاريخ ديسمبر ١٩٨٣، ويونيو ١٩٨٤، سوف تصدر ترجمتنا لها قريبا في مجلة «آفاق»، لاتحاد كتاب المغرب.

(٥) خوان رولفو، نفسه.

رواية «بنات الرياض» قراءة أولية

د. خالد عمر يسير *

أولا: تعريف بالرواية: **صدرت خمس طبعات حتى الآن: ثلاث منها عام ٢٠٠٥م، واثنتان عام ٢٠٠٦م، وبين أيدينا الطبعة الخامسة، تروي المؤلفة في روايتها حكاية أربع صديقات، كل واحدة منهن وجدت نصفها الآخر: قمرة تزوجت من راشد التنبل، وسافرت معه إلى أمريكا لإكمال دراسته، وسديم الحريملي عُقد قرانها على وليد الشاري، وميشيل « مشاعل العبد الرحمن » أحبت فيصل البطران، أما الرابعة لميس جداوي طالبة الطب فقد أحبت نزاراً زميلها في دراسة الطب.**

تتعرض هذه العلاقة بالآخر لنتائج متباينة يغلب عليها الفجيعة: الأولى طلقها زوجها وهي حامل، والثانية أرسل لها وليد ورقة طلاقها بعد أن دخل بها، أما الثالثة ميشيل فقد تخلى عنها حبيبها المهندس تجاوباً مع رغبة أمه في ذلك، والعلاقة الوحيدة التي اكتمل نصفاها بالنجاح، والتي تشكل حلم الروائية هي علاقة لميس بنزار. إنه مشهد قاتم لمجتمع نسبة النجاح في العلاقة بين الذكر والأنثى هي ٤/١.

ثانيا: موضوعات الرواية:

أ - العلاقة بين الذكر والأنثى وضرورة تغييرها:

لقد نجحت قديما شهرزاد في تغيير نظرة شهريار عن المرأة، وقبلها نجحت إحدى بطلات ملحمة جلجامش في كسب ود أنكيدو، وأخذه إلى مدينة بابل لمصارعة جلجامش فهل تنجح الروائية هنا في مهمتها، مع العلم أنها تتناول مجتمعا كاملا، بينما شهرزاد وبطلة الملحمة تناولت كل منهما فرداً من أفراد المجتمع؟!.

بدأت المؤلفة روايتها بقوله تعالى: «إنّ الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم» . إنها بداية ذات دلالات هامة:

- فقد بدأت بفكرة التغيير: التغيير في النظرة إلى المرأة، وإلى الحب، وإلى العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع السعودي.
- ينبع هذا التغيير من الداخل وليس من الخارج، وذلك من خلال إعادة المفاهيم إلى وضعها الطبيعي.
- التغيير بالدين وإلى الدين.
- إن التغيير الذي تنشده الروائية بسيط وغير معقد، إنه إنصاف المرأة، أن تعطى المرأة حقها في الحياة كما يعطى الرجل حقه.

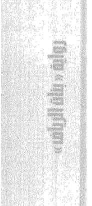
وهذه مهمة صعبة، ستواجه بالمعارضة: « أنت لن تصلحي العالم، ولن تغيري الناس» ص٦٧. ولكن إيمان المؤلفة برسالتها في الحياة أقوى من هذه المعارضة: « أياً كانت النتيجة فإن مما لا شك فيه أن هذه الرسائل الغريبة قد قامت بخلق ثورة داخل مجتمعنا الذي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها ستظل مادة خصبة للمداولة والحوار مدة طويلة حتى بعد توقف الإيميلات » ص١١٨.

لقد حققت الكاتبة بعض ما أرادت من خلال تحريك المياه الراكدة - إن صح التعبير - فقد صارت هذه الإيميلات حديث بعض الناس، وهذا ليس بالقليل. إن إيمانها بأفكارها وثقتها بنفسها، وتحديها للمجتمع شبيه بموقف الشاعر اليمني علي أحمد باكثير في الثلث الأول من القرن الماضي حين تحدى المدرس الإنكليزي المحاضر في جامعة الأزهر بقدرة المبدع العربي على أن يبدع شعر التفعيلة المشابه للشعر الحر الإنكليزي، وكان له ما أراد.

إن اختلاط الشاب بالشابة في المجتمع السعودي أشبه بالمستحيل، فالمدارس والجامعات، ودوائر العمل، و..... كلها تفصل بينهما، ولذا تقول المؤلفة: « كان حلم الاختلاط بالشباب حلما كبيراً بالنسبة إلى الكثير من الطالبات والطلاب، ودافعاً للبعض ممن ليست لهم أية ميول طبية للالتحاق بتلك الكليات التي قد توفر لهم مساحة أكبر من الحرية، حتى إن كان الاختلاط المنتظر مقيداً، ولا يتجاوز الصدف العابرة أثناء الفراغات ما بين المحاضرات أو وقت الصلاة حيث لا يحلو للطلاب إلا أن يصلوا في المصلى القريب من الطالبات، واللمحات السريعة أثناء التجول في المستشفى أو أثناء ركوب المصاعد » ص٥٨.

هذه العلاقة بين الجنسين تترك مجالاً واسعاً للخيال في رسم صورة الآخر، إنها صورة بعيدة عن الحقيقة شئنا أم أبينا، وهنا تصير حقيقة الآخر هي ما يقدمه







المجتمع - غير الحيادي - لنا، فأم فيصل تقيّم ميشيل - حبيبة ابنها فيصل - من خلال سؤال ابنها مجموعة من الأسئلة عن حبيبته لا تؤدي - حتماً - إلى حقيقتها. أسئلة تخص والدها، وأمها، وأقرباءها، و...... سألت الأم عن كل شيء ليس لها علاقة به، ولم تسأل عما صنعته ميشيل نفسها. فكانت كارثة الانفصال - ينظر ص١١٠ -.

ترى الكاتبة رجاء الصانع أن هذا النمط من العلاقة بين آدم وحواء في المجتمع السعودي يؤدي إلى نتائج وخيمة على الطرفين، فالزواج وفق السائد هو أشبه بـ « البطيخ على السكين » يظهر ذلك من خلال حديثها عن قمرة: « كانت تسمع أن غالبية الشباب هذه الأيام يصرون على التعرف على خطيباتهن من خلال المكالمات الهاتفية قبل أن يتم عقد القران، مع أن عادات أسرتها لا تسمح بالمكالمات إلا بعد العقد. كان الزواج عندهم كالبطيخ على السكين كما يقولون، وقد كانت بطيخة أختها الكبيرة نفلة « سكر زيادة » بينما كانت بطيختها وبطيخة حصة قرعة » ص٦٢.

و مما تشير إليه المؤلفة في روايتها أن المجتمع الذي تنتمي إليه مجتمع ذكوري، يبيح للرجال ما لا يبيح للنساء في المسألة نفسها، تبين ذلك على لسان قمرة التي اكتوت بنار الطلاق - دون ذنب - وهي حامل، بينما مطلقها راشد لا تطاله حتى حرارة هذه النار، تقول قمرة لصديقتها سديم: « يا سديم أنت ما أنت فاهمة، أنا ماني متحمسة لهذا البيبي! هذا البيبي بيجيني ويغير كل حياتي. بعده مين بيرضى يتزوجني؟ خلاص يعني؟ باعيش باقي حياتي مرتبطة بهالولد اللي أبوه ما يبيه، ولا يبي أمه؟! يروح راشد يعيش حياته حر ومن غير قيود ويحب ويتزوج ويسوي كل اللي يبغاه، وأنا أعيش في هم ونكد باقي عمري!! ما أبغى هالبيبي يا سديم ما أبغاه!» ص١٦٣.

ب - قضية الحب:

ومن القضايا المهمة التي تطرحها الكاتبة في روايتها قضية الحب « مضطهد أنت أيها الحب في هذا البلد » ص٦٩. فهي ترى أن الحب شعور فطري خلقه الله فينا لحاجتنا إليه، ولذا يجب أن نتعامل معه على أنه شيء طبيعي: « الحب مشاعر قلبية لا سيطرة للإنسان عليها، والقلب بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، ولولا أن الحب من أغلى الأشياء لما ذهب كثير من زمن الأنبياء فيه، وقد جاء تأكيد النبي - صلى الله عليه وسلم - لهذا المفهوم بأن نار الحب إذا اشتعلت لا يطفئها إلا النكاح، فإن لم يحصل كان الصبر مع مرارته هو الحل الوحيد » ص١٠٢. وتؤكد دائما حاجتنا إليه: « لكننا لو فقدنا إيماننا بالحب، ستفقد كل الأشياء في هذه الدنيا

تنطلق المؤلفة في طروحاتها من معرفة واسعة وعميقة للمجتمع السعودي ساعدها في ذلك ثقافة متنوعة

لذتها، ستفقد الأغاني حلاوتها، والأزهار شذاها، والحياة بهجتها، فبوجود الحب في حياتنا تصبح اللذة الحقة هي لذة الحب، وكل لذة سواها نابعة منها، تصبح الأغاني الجميلة هي تلك التي يدندن بها الحبيب، وأحلى الأزهار تلك التي يقدمها هو...... يا الله لقد حرمنا أشياء كثيرة فلا تحرمنا نعمة الحب» ص٦٣ و٢٦٤.

وترى أن الحب الحقيقي هو الذي يجتمع فيه القلب مع العقل، فيحفظ للمرأة كرامتها، أما إذا فقد الحب أحد ركنيه، فإنه يفقد معناه وتصبح المرأة الطرف الخاسر، يبدو ذلك من خلال حديث ميشيل لسديم « سديم أنت بتاخدين واحد يدعس عليك، ومع ذلك تركضين وراه! عارفة أنت إيش مشكلتك؟ مشكلتك أنك إذا حبيتي يو لوز يور مايند. تسمحين للي تحبينه أنه يهينك وتقولين له: آي لايك إت بيبي قيف مي مور! هذه هي الحقيقة مع الأسف، وإلا ما كنت تعبت مع فراس كل هالسنين وأنت عارفة أن ماعنده نية يرتبط فيك. » ص٣٠٤ تحاول المؤلفة أن تغير مفهوم المجتمع عن الحب، تفعل ذلك بحب وبصدق، إن مجتمعنا يرى أن مجرد الاقتراب من الحب هو خروج على « التابو » المرسوم له، إنه « نجاسة يجب الترفع عنها » ص١٠٤، ولذا يرفع المجتمع صوته في وجهها: « خدوهم بالصوت لا يغلبوكو» ص١١٣ فمجرد الاقتراب من هذا التابو يعد جريرة.

جـ - موقف الكاتبة من الرجل:

تنظر إليه على أنه تمساح، ولكنها تدعوه في الوقت نفسه إلى التعبير عن ذاته - ينظر ص١٣-، وتراه متناقضاً، وتعمم هذا الموقف على المجتمع كله عبر لسان ميشيل: « اكتشفت ميشيل أن وباء التناقض في بلدها قد استفحل حتى طال أبويها، فوالدها الذي كانت تجده رمزاً نادراً للحرية المغتصبة في هذه البلاد قد حطم بنفسه هذا الإطار الفخم الذي وضعته بداخله ليثبت أن من عاشر القوم صار منهم » - ص٢٠٧ -. يشكل الموقف الاجتماعي العام قوة مسيطرة وضاغطة وموجهة، تجرف معها المجتمع، ولكن هذا الموقف لا يتوافق دائماً مع الواقع الحقيقي: « اعتادت ميشيل في بلادها أن تنسحب من النقاشات بعد أن يتحول الحوار إلى مشادّات كلامية ساخنة وتسفيه الآراء، وكانت تتحاشى التعبير عن آرائها صراحة إلا أمام من « تمون » عليهم كصديقاتها المقربات. كانت تلاحظ أن الرأي العام في بلادها لا يعبّر بالضرورة عن الرأي العام الفعلي ؛ لأن الناس كانوا يترددون كثيراً قبل أن يدلوا برأيهم في قضية ما بانتظار أن تتحدث إحدى الشخصيات القوية أو أحد أصحاب الكلمة المسموعة بين الناس ليقوم البقية بتأييده. كان الرأي العام هناك علاقة متعدية تترتب على رأي واحد، رأي الأقوى » - ص١٨٨ -.

وقد صورت أبطالها من الذكور بما يتلاءم مع نظرتها إليهم ففي حديثها عن فيصل وفراس تقول على لسان سديم: « لا يمكن أن يكون فراس نسخة أخرى عن فيصل حبيب ميشيل! كانت تراه أكبر وأقوى وأكثر شهامة من ذلك المتخاذل الذي تخلى عن صديقتها بلا رجولة فإذا به من الفصيلة نفسها لا فرق بين أفراد تلك الفصيلة سوى بالشكل. يبدو أن الرجال كلهم من صنف واحد، وقد جعل الله لهم وجوهاً مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم » - ص٢٣٤ -. إنها تقسو - هنا - قساوة شديدة على أبناء آدم من الذكور، وهذا ينطبق على بقية أبطالها، تقول سديم عن فراس: « تأكدت حينها من أن فراس لم يكن بالقدر الذي تخيلته من التميز والتفرد، وإنما هو مجرد صبي عادي مثل وليد وفيصل وراشد وغيرهم من الصبية الذين يوجدون في كل مكان » - ص٣٤٠ -.

يعبر هذا الموقف من الرجال وهذا التعميم الشامل عن المرارة التي تعاني منها حواء بسببه، ويدل على حنقها وغضبها منه. ولكنه لم يدفعها إلى تجاهله أو الافتئات عليه، فهي دائماً تحترم الرأي الآخر، وتعرضه بصدق وأمانة، وقد تتفق معه أحياناً، ولكن يظل للحب المكانة الكبرى في داخلها، وهي تبذل ما تستطيع في سبيل الدفاع عنه.

د - عمل المرأة:

شئنا أم أبينا المرأة نصف المجتمع، ولا بد من أن تقوم بما يترتب عليها من عمل جراء هذه المناصفة مع الذكر، إنه تحقيق للذات، ولأهميتها، وتثبيت لمكانتها عند النصفين على السواء. هكذا تنظر المؤلفة إلى العمل، وبناءً عليه جعلت سديم تعمل في تنظيم الحفلات « بعد أن عجزت عن العثور على وظيفة مناسبة بعد التخرج » - ص٢٥٤ -. قد يعارض المجتمع في البداية هذا الأمر، ولكن إذا أثبتت المرأة تفوقها في عملها وإخلاصها له وجديتها فيه، فإن الآخرين سيتقبلونه، وهذا ما حصل مع قمرة التي انضمت إلى مشروع سديم في تنظيم الحفلات: « في البداية كانت أم

قمرة تمانع خروج قمرة لقضاء هذه المهام وحدها. إلا أنها أخذت تتساهل معها بعد أن لمست جديتها، ورأتها تسلم أول ربح حصلت عليه من ترتيب حفل عشاء في منزل إحدى أستاذات سديم في الجامعة إلى يد أبيها الذي اقتنع أخيراً بعمل ابنته الغريب » – ص٢٦٦ –.

إن العمل يفتق الأحلام أيضاً، ويدفع بصاحبه إلى الأمام، فطموح ميشيل: « أن تستمر في العمل الإعلامي، وأن تحصّل المزيد من النجاح والشهرة. كانت تحلم بأن ترى صورتها يوماً على غلاف إحدى المجلات وهي تقف إلى جانب براد بيت أو جوني ديب! وأن تتسابق المطبوعات والقنوات الإذاعية والتلفازية لإذاعة ما تسجله من لقاءات مع المشاهير، وأن تدعى لحضور حفلات الأوسكار والإيمي والغرافي أو ووردز مثلما صارت تدعى لحضور المهرجانات العربية التي لا يسمح لها والدها حتى الآن بحضورها، ولكنها سوف تقنعه مع الوقت. لن ترضى أن تصبح مثل صديقاتها البائسات سجينة المنزل، مثل قمرة، أو سجينة الرجل مثل سديم، أو سجينة الطب مثل لميس » – ص٢٥١ –.

إنها دعوة صريحة وجريئة لأن تحقق حواء ذاتها بالعمل، وذلك بما يتناسب مع قدراتها وميولها، وإلا فإن مصيرها إلى السجن الذي تضعها فيه الحياة.

ثالثاً: رؤية المؤلفة:

تنطلق المؤلفة في طروحاتها من معرفة واسعة وعميقة في المجتمع السعودي، ساعدها في ذلك ثقافة متنوعة، ونظر ثاقب، وفهم عميق وهادئ لما تطرحه، ويغلب على طروحاتها المنطقية والاعتدال وعدم خروجها عن حدود الشرع. فالسلوك الديني أساس في كل بطلاتها.

وتشعرنا الكاتبة بانتمائها القوي لمجتمعها الذي تتحدث عنه، ولذا فهي لا تبدي كرها له، بل على العكس تسأل الله أن يسامحه ويهديه: « سامح الله الجميع، وأزال عن أعينهم الغمّة السوداء التي تجعلهم يفسّرون كل ما أقول على أنه فسق ومجون. لا أملك سوى الدعاء لهؤلاء بأن ينير الله بصائرهم ليسعهم رؤية بعض ما يدور حولهم على حقيقته، ويهديهم إلى سبل الحوار الراقي من دون تكفير أو تحقير أو استهزاء » – ص١٦٨ –.

يحمل هذا الموقف في طياته الانتماء العميق لبيئتها الاجتماعية التي هي لبنة ثابتة فيها، ويوحي بمحبتها لها عبر هذه الدعوات الطيبة لأفرادها.

وقد يصل موقف المجتمع منها إلى درجة رفضها وعدم قبول طروحاتها، ومع ذلك فهي تكتفي بالرد عليه بقولها: « لا تعليق ». على الرغم من قساوة هذا الموقف وعنفه – ينظر ص٢٨٠ –.

رابعاً: ملامح فنية:

أ – الإيميلات تقنية جديدة في الأسلوب الروائي:

استفادت المؤلفة استفادة قوية من مستحدثات العصر، فقد صاغت روايتها على شكل « إيميلات » ترسلها كل يوم جمعة عبر شبكة الإنترنت، وقد تلقاها كثير من « الإنترنيتيين » وشغلوا بها مع آخرين كثر، وأعتقد أنها طريقة مبتكرة في عالم الرواية.

نجحت المؤلفة في جذب القارئ إلى الرواية من جهة، وفي تحريك عواطفه من جهة ثانية، وذلك لمصداقيتها وواقعيتها، فهو متابع لأحداثها، ومتعاطف مع شخصياتها.

تناجي الكاتبة نفسها على لسان سديم الذي انقطع عنها وليد بعد عقد قرانه عليها ودخوله بها قبل حفلة الزفاف: « هل أخطأت بأن سلمته نفسها قبل الزواج؟ ويلاه هل جنّ وليد؟؟! أيعقل أن يكون هذا ما دفعه للتهرب منها منذ ذلك اليوم؟ ولكن لماذا! أليس زوجها شرعاً منذ عقد القران؟ أم أن الزواج هو القاعة الضخمة والمدعوات والمطربة والعشاء؟؟ ما هو الزواج؟ وهل ما فعلته يستحق أن يعاقبها عليه؟ ألم يكن هو البادئ بالفعل؟ ألم يكن هو الطرف الأقوى؟ لم أجبرها على ارتكاب الخطأ ثم تخلى عنها بعده؟ من منهما المخطئ؟ وهل حدث خطأ في الأصل؟ هل كان يمتحنها؟ وإذ كانت قد فشلت في الامتحان فهل يعني ذلك أنها لا تستحقه؟ لا بد من أنه ظن أنها فتاة سهلة! ولكن ما هذا الغباء؟ أليست زوجته وحلاله؟ ألم تبصم ذلك اليوم في الدفتر الضخم إلى جانب توقيعه؟ ألم يكن هناك قبول وإيجاب وشهود وإشهار؟ أم أن كل ذلك لا يعني أنها أصبحت زوجته شرعاً من دون حفل الزفاف؟ » – ص٤١ –، وانظر – ص٢١٥ – حينما جاء أبو مساعد لخطبة قمرة التي شعرت بالإحباط والمهانة والضياع، مما أثر في القارئ تأثيراً واضحاً – فيما أظن –.

إنها تناقش القضايا التي تطرحها بهدوء وبمنطق، وبنظرة حكيمة مصحوبة بعاطفة قوية تجاه شخصيات الرواية، وهذه القضايا المطروحة ليست متعلقة بحالات محددة هي حالات أبطال الرواية فقط، وإنما هي صورة لمسائل أخرى كثيرة مشابهة، وهنا نجاح للكاتبة في تحويل الخاص إلى عام. فقد جعلت من أحداث بطلاتها جسراً لأحداث كثيرة مشابهة لها تجري في المجتمع السعودي – بل العربي –، يتعانق الخاص مع العام ليشكل نموذجاً لما يعاني منه مجتمعنا العربي.

> **ترى المؤلفة أن الحب شعور فطري خلقه الله في الإنسان لحاجته إليه**

ب – لغة الرواية:

هل هي لغة فصحى؟ هل هي محلية سعودية؟ أم هي لغة معربة في مواقف كثيرة من الرواية؟ أم هي مزيج من ذلك كله؟ وعندئذ تحت أي مما سبق يمكن أن تنضوي لغة الرواية؟ الجواب عند الروائية!

اتفق الباحثون في لغة النثر الفني على أن تكون اللغة المتداولة على ألسنة الشخصيات في الرواية أو المسرح وفي غيرهما أن تكون لغة فصحى مبسطة تبعاً لدرجة ثقافتها، وتساهلوا في أن تكون لغة الشخصية غير المثقفة لغة عامية ولكن خاضعة لقواعد الفصحى، فأين لغة الرواية من ذلك؟

لقد وصل الأمر بالكاتبة الى أن جعلت المثقف « مديرة مدرسة ومدرسات – ينطقون العامية في حرم المدرسة الثانوية – ينظر ص٤٨ – مدرسة شامية تتكلم العامية، وص٤٩ وما يليها مديرة ثانوية سعودية تتكلم العامية السعودية –.

الحقيقة إن لغة الرواية بعيدة عن التصنيفات السابقة. حتى إن الفصحى لم تسلم. ففي أحايين كثيرة تسّكن نهاية الكلام: « يعطون قمرة حقن » – ص١٧ –، و« كانت أول مرة أسمع فيها عزف شرقي في البيانو بار. الصراحة كان عزفك رهيب » – ص١٢٢ –، وتحذف نون الأفعال الخمسة دون علة: « وبعدين كليات العرايس الكوول بيتأخرو شوي تيعلموا سبينس » – ص١٣– وهذا شيء كثير.

أما العبارات المعربة فهي أكثر، وغالباً ما تكون غير مفهومة: « أعدت الشلة ترتيباتها الخاصة قبل حفلة العرس لعمل ما يشبه الباتشلوريت بارتي التي يقيمونها للعروس في الغرب قبل زفافها. لم يردن إقامة دي جي كما جرت عليه العادة مؤخراً » – ص٢٣ –. « رفقاً بي وبالقراء يا رجاء »، صحيح أن الكاتبة حريصة جداً على جعل روايتها قريبة من الواقع، ومما يجري فيه قولاً وفعلاً، ولكن كان ذلك على حساب اللغة الفصحى.

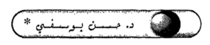
ويجب أن لا يغيب عن البال أن هذه الرواية هي العمل الأول للكاتبة، وأعتقد أنها في أعمال قادمة – إن شاء الله – ستكون لغتها بعيدة عن هذا الأسلوب «المصرقع »، وعن هذا التعبير المليء بـ «الخنبقات » كما أسمته هي – ينظر ص٥٢ و٥٣ –.

• كاتب وأكاديمي من السعودية

رواية «بنات الرياض»



بغداد - الخراب بين القصف والموسيقى: بصدد مسرحية «سنوات مرت بدونك» لجواد الأسدي



د. حسن يوسفي *

يلاحظ المتتبع للمسار الإبداعي للكاتب والمخرج المسرحي العراقي جواد الأسدي أن تجربته المسرحية دخلت، منذ سقوط بغداد إلى الآن، منعطفا جديدا تمثل، بالخصوص في العودة القوية لمعانقة الراهن العراقي، ومحاولة الإمساك بتداعيات اللحظة التاريخية التي يعيشها العراق بعد الغزو الأمريكي، وبعد الإطاحة بالنظام الذي طالما كان سببا كي يعيش جواد الأسدي. شأنه شأن العديد من الفنانين والمثقفين العراقيين- في غيابات المنافي، متنقلا بين المدن الغربية والعربية.

فإذا كانت تجربة المنفى والغربة قد جعلت الأسدي أميل نحو التجارب المسرحية الأكثر استغراقا للبعد الإنساني، وذلك من خلال التعامل مع بعض الأعمال الخالدة في الريبرتوار العالمي، إما بإعادة كتابتها بطريقته الخاصة أو بإخراجها، كما فعل مع «هاملت» لشكسبير، و«العنبر رقم ٨» لأنطوان تشيخوف، و«الآنسة جولي» لسترنبرغ و«الخادمات» لجان جينيه وغيرها، فإن سقوط بغداد في يد الأمريكان، وما ترتب عنه من تحولات في المشهد العراقي، اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، سرعان ما حرك مخيلة هذا المبدع المسرحي، ودفعه إلى محاولة القبض، إبداعيا، على تناقضات لحظة تاريخية حاسمة في مسار العراق المعاصر، اتسمت بالغموض والالتباس السياسي والفوضى العارمة بعد سقوط نظام ديكتاتوري ودخول قوات دولية إلى بغداد.

ضمن هذا السياق، تندرج مسرحيات مثل «حمام بغدادي» التي قدمت خلال دجنبر الماضي على مسرح الحمراء بدمشق، والتي سلط الضوء من خلالها على معاناة العراقيين مع السفر على خط عمان/بغداد، حيث استحضر سائقين عراقيين شقيقين يعملان في هذا الخط، هما حميد ومجيد. وقد جعل من حكايتهما مطية للكشف عن انهيار العلاقات الأسرية بين العراقيين حيث سيدفع ظلم وجشع واستغلالية الأخ الأكبر لأخيه الأصغر إلى الانتقام منه، وتنتهي المسرحية على إيقاع هذا الموت الفاجع.

جواد الأسدي

سنوات مرّت بدونك

مسرحية

هذا التفكك الأسري نفسه الذي يؤدي إلى الانتقام والموت هو ما تعكسه المسرحية التي نقدمها هنا، ألا وهي مسرحية «سنوات مرت بدونك» الصادرة عن دار الفارابي في بيروت، في طبعة أولى سنة ٢٠٠٥. لقد حرص جواد الأسدي على أن يجعل منها عملا إبداعيا يلتقط بعض تفاصيل الحياة اليومية للعراقيين في ظل القصف والرعب والسلب والنهب الذي تعيشه بغداد بعد الغزو، وذلك من خلال تسليط الضوء على حياة عائلة عراقية تعيش على إيقاع التحولات الاجتماعية والنفسية لأفرادها جراء ما حدث في بغداد، هذه المدينة التي فقد فيها الأمان واستباحها السلابة، وأصبحت العلاقات الأسرية فيها معرضة للكثير من العنف والصراخ وسوء التفاهم، كما أن لغة السلاح باتت هي اللغة اليومية التي يتكلمها جل العراقيين.

تحكي مسرحية «سنوات مرت بدونك» عن عائلة عراقية عاد ابنها إلى البلد بعد قضاء ثلاث وعشرين سنة في المنفى والغربة، تخصص خلالها في الموسيقى والغناء رفقة زوجته. عند عودتهما سيكتشفان واقعا جديدا وحياة يومية وعلاقة أسرية مختلفة تماما عما ألفاه، وكذا أوضاعا اجتماعية ونفسية مغايرة يعيشها أفراد العائلة. فالأب فيصل الذي كان يشتغل، في العهد السابق، أستاذا للفلسفة في الجامعة المستنصرية تحول إلى مضارب في العقار، بعدما كون ثروة مالية مصدرها النهب والسرقة رفقة أخيه الأكبر شاكر، وذلك لحظة سقوط النظام التي أدت إلى الفوضى وانتشار النهب في المؤسسات العمومية والأبناك وغيرها. وشاكر الذي كان من رموز النظام القديم، أصبح، في ظل الوضعية الجديدة ملازما لغرفة في البيت، مصابا بالإحباط، يعيش نوعا من العزلة القريبة من التصوف، يخشى الخروج من البيت لأنه معرض لخطر الموت من طرف ضحاياه السابقين. أما الأم فخرية، فهي تعيش على وثيرة الخلاف مع زوجها فيصل وكراهيته، لأنه تحول، في نظرها، إلى وحش عقاري، فقد حنوه وابتسامته وأصبح جشعا يقضي وقته كله في الحسابات. ويبقى طريف طبيب الأمراض العقلية وصديق العائلة وحده يحاول إعادة بعض التوازن للعائلة الممزقة، أثناء زياراته، بمرحه ودعاباته أحيانا، وبعقلانيته وحكمته أحيانا أخرى. وهو، في آن معا، أستاذ البنت ساجدة ومعشوقها. وساجدة هاته تعيش هي أيضا متقوقعة على ذاتها، ارتدت الحجاب وأصبحت تقضي وقتها في الصلاة والدعاء، أفكارها متطرفة، تعشق أستاذها طريف رغم فارق السن بينهما، وتعيش خلافا وسوء تفاهم دائم مع كل أفراد الأسرة بمن فيهم أبوها وزوجته فخرية. هذا الخلاف سيؤدي بها

إلى اتخاذ قرار بالخروج من البيت دون علم أحد، إلى أن يتوصل أبوها فيصل برسالة من خاطفين يطلبون مبلغا ماليا ضخما نظير الإفراج عنها. هذا الحدث سيزيد من حدة الخلافات بين فيصل وزوجته وأخيه الأكبر شاكر، إلى حد أن فيصل سيطلب من أخيه مغادرة البيت، لكن إحساس شاكر بالإهانة والغدر. لاسيما وأنه مقتنع بحقه في البيت. سيجعله يقدم على جريمة قتل أخيه فيصل رميا بالرصاص داخل إحدى الغرف.

داخل هذه الأجواء المشحونة بالخلافات والتوتر النفسي، التي يزيد من حدتها دوي القصف والانفجارات خارج البيت، سيقضي شهاب الابن وزوجته صوفيا أيام العودة، حيث سيشعرون بخيبة الأمل وبالصدمة لما آلت إليه العلاقات داخل الأسرة، وكذا لوضعية الخراب التي آلت إليها بغداد. ولعل هذا ما دفع صوفيا إلى الإحباط ومحاولة إقناع شهاب بمغادرة البلد:

«صوفيا: سأعود إلى لندن إن بقيت هنا أكثر ستحملني إلى المصحة تحت رعاية السيد طريف! أو ستجدني أصرخ في الشوارع ليتني لم آت! ليتني لم أتعرف إلى أهلك! ليتني لم أذهب إلى المسرح ولم أر الأصدقاء ولا الشوارع ولا الناس! لا أطلب منك أن تعود معي! ولا أريد منك أن تحس بالذنب لأجلي! أرجو أن تكون مرنا في قبول مقترحي!

أظن أن بقاءك ملائم جدا لمشروعك! بالنسبة لي غضضت الطرف عن طموحي! لأن قدرتي على التحمل تلاشت بينما ما زلت أنت متماسكا وطموحا!

أعتقد أن البلد رغم جحيمه يحتاج إلى أشخاص موهوبين مثلك لكي يشاركوا في إعادة عملية البناء، وقطعا لا يحتاج البلد إلى مخلوقات هزيلة وضعيفة مثلي! لذلك يجب أن أرحل وعليك أن تبقى لأعترف بأن الخوف يقتلني!

لم أستطع أن أنام لا في الليل ولا في النهار، والطعام صار في حلقي مثل العلقم! أصبحت مريضة! لم أستطع أن أتأقلم مع عقليات أهلك ولا مع عنفهم ولا مع نزاعاتهم!

إذن دعني أنقذ نفسي وأنقذك من امرأة يمكن أن تقع فجأة وتموت! حتى أحلامي الموسيقية أتنازل عنها، وحبي الرائع الذي سقيته بدمي ودمعي، سأضطر مرغمة لأن أقول له وداعا، في وداعك سأتحول إلى امرأة ميتة! لا أستطيع أبدا أن أعيش في هذا المد الأصولي وهذه الحياة الوحشية، أرجوك أرسلني مع أي سائق سيارة إلى الأردن ومن هناك سأعود إلى لندن! لم أعثر في بلادي علي لا في هذا البيت ولا بين الدروب والأصدقاء! ولا على مقاعد المقاهي التي تقاسمنا عليها ذات يوم الحوارات والحب!

بغداد التي غادرتها منذ سنوات طويلة لم تعد صبية ولا في صحة جيدة، كما تركناها، إنها الآن في غرفة إنعاش دموي! وأنوارها التي كانت تبهج ليالينا واحتفالاتنا، صارت مطفأة، ماتت كلها، حلت محلها شوارع وأرصفة مترمدة! أبواب ملطخة ووجوه محنطة! نوافذ وأبواب معتلة، أسواق متوحلة قذرة، غرائز حيوانية متوحشة! لتحول مدينة السلام إلى حزام مرير من المضاربات والنزاعات القبلية لتتحول وبؤس سياسي وقتلى! هذه هي بغدادي، الطرية الروح، الحلوة المحيا، النادرة الجمال أم اللعب والحرية والأنهار والعشق والحدائق والأراجيح! صارت الآن ملعبا دوليا للجثث! وساحة لتدريبات يومية على تكريس صورة الطمع، الغرائز، الجشع في هدم قاس لصورة العراقي ابن الإرث والكرامة والعلم والنخوة والابتكار والروح المتمدنة (تبكي، تجهش في البكاء)...»(١).

إن كل ما وصفته صوفيا من أوضاع مزرية لم يقنع شهاب، مع ذلك، بأن ينخرط في اختيارها الانهزامي. فهو متشبث بالأمل حريص على تقبل الوضع الراهن ومواجهته من أجل استشراف الآتي لأنه تعب من حياة الغربة وقرر البقاء في بلده:

«شهاب: لا أستطيع، انتظرت سنوات طويلة لكي أشم رائحة أمي وأتنفس هواء بلدي، لا بأس حتى ولو كان الآن ملوثا أو مسمما، لا بأس أن أقبل بذلك، لأن لا حياة لي في العواصم الأخرى، خبرتها كلها وقررت أن يكون بلدي هو محطتي الأخيرة! أريد أن أعمل لغد جديد، إنني ممتلئ بهذه الفكرة رغم أن إحساسي بالموت وشيك وممكن، لأن عبوة ناسفة ستنفجر تحت قدمي بطريق المصادفة، كفيلة بإنهاء حلمي! مع ذلك أريد أن أمشي في الدروب والشوارع! لن تخرجي من هذا البيت! رغم أنني أحترم وأقدس حريتك»(٢).

إن شهاب، إذن، هو صوت الأمل والمستقبل في هذه المسرحية القاسية التي تتقاسم الحياة فيها شخصيات منخورة داخليا تعيش على حافة الانفجار بشكل أدى إلى انهيار كل الروابط بينها، وأصبح العنف والتفكك وسوء التفاهم هو السائد وسط العائلة. إن خراب الأرواح صورة أخرى لخراب بغداد، المدينة التي لم تعد تعرف الأمان، وتحولت إلى عالم مخيف يسيطر عليه القصف والموت اليومي، المدينة التي تعيش تحت وطأة الظلام:

«صوفيا: ألا توجد نجوم في سماء بغداد

فخرية: لا، أصبحت بغداد بلا نجوم، لم يبق غير طبقة كثيفة من دخان القنابل»(٣).

لكن، إذا كان جواد الأسدي حريصا على تقديم صورة واقعية عن الأوضاع النفسية للعراقيين في سياق لحظة تاريخية صعبة، فإنه حاول، بالمقابل، رسم أفق للآتي والمأمول. لذا، يلاحظ أن المسرحية انبنت على أساس خلق تجاذب وتدافع بين دوي القصف والموسيقى. فكل الأحداث والمواقف والحوارات بين الشخصيات تدور على إيقاع القصف والانفجارات خارج البيت، لكنها أيضا تجري على نغمات الموسيقى والغناء داخل البيت، وذلك من خلال عزف شهاب وغناء زوجته الذي يزرع الأمل في النفوس، ويحاول تهدئة الصراع داخل البيت ويبشر بالمستقبل الآتي. ولعل انتصار الأسدي لهذه الرؤية الاستشرافية المتفائلة يبدو واضحا من خلال إنهاء المسرحية بخطاب لصوفيا يحمل الأمل ويعزف لشهاب على الفيولن يحاول الرد على الانفجارات الآتية من الخارج:

«صوفيا: كانت البلاد بعيدة بعيدة.. والمحطات نائية، المحبون يصيدون الهواء بقبعاتهم! هنا على بعد أمتار من بيتي قبعة الشمس بيتي أهلي. المفعمون بالأسى والأمل أهلي! ينبتون الزهور في حدائق الحروب، أهلي الذابلون في الشوارع مع ذلك يرتبون الحياة لبدايات أكثر رحمة، أهلي الشغوفون بالأمل يعيدون بناء الطرق ويرفعون الجسور يشيدون المسارح ودور الأوبرا أهلي.. (يعم صمت طويل مع كل انفجار قنبلة يرد شهاب عليها بضربة من عزفه على الفيولن. تتصاعد الانفجارات يتصاعد العزف الخلفية الموسيقية تتصاعد أيضا.. شيئا فشيئا صوت الموسيقى يطغى على دوي الانفجارات وغناء صوفيا يصدح مع كورالات وعزف جماعي) النهاية»(٤)

تنتصر الموسيقى، إذن، على القصف، ويشرع الأسدي لبغداد نافذة نحو الآتي ولأهلها غدا جديدا تعود فيه الحياة إلى العراق، عراق البناء والتشييد والأمل. في انتظار أن يتحقق حلم هذا المبدع المسرحي لا يسعنا إلا نشيد بهذه الكتابة الدرامية التي تعانق الراهن وتلتقط سخونة اللحظة التاريخية بإبداعية منقطعة النظير، وبأفق فكري مفتوح على المستقبل. فما أحوج مسرحنا العربي والمغربي، اليوم، إلى مسرح قريب من وجداننا، مشرع على قضايانا الراهنة ومنخرط في تخومنا النفسية والاجتماعية كما هو الشأن في مسرحية «سنوات مرت بدونك» التي يستحق عليها جواد الأسدي كل التقدير والاحترام.

* كاتب من المغرب

هوامش:

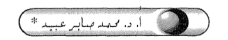
١- جواد الأسدي - سنوات مرت بدونك (مسرحية) - دار الفارابي - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٥- ص. ١١٦ إلى ١١٨.

٢- نفس المرجع - ص. ١١٩.

٣- نفس المرجع - ص. ٨٠/٨١.

٤- نفس المرجع - ص. ١٢٥/١٢٦.

سيرنة القصة وقصّنة السيرة



تندرج إشكالية العلاقة بين السرد القصصي والسيرة الذاتية في إطار أهم الإشكاليات التي يسعى النقد . عبر مناهجه الحديثة . إلى مقاربتها، لفرط اللبس والتعاضد والتماهي الذي يحصل عادة بين المؤلف الحقيقي والراوي الذاتي، فضلا عن حضور معظم العناصر السيرذاتية في المتن القصصي.

وإذا كان أغلب القصاصين لا تنقصهم جرأة الاعتراف الضمني أو الصريح بشكل معين من أشكال هذا التداخل والتضافر، فإن القراءة النقدية عادة ما تستلزم الحصول على إشارة محددة تصلح ميثاقا بينها وبين الكاتب، تبرز على نحو ما حضورا سيرذاتيا معينا في المتن القصصي.

ويعدّ القاص عبد الستار ناصر أحد أكثر القصاصين استجابة لهذا المعطى الأجناسي، إذ إن حياته بمختلف اتجاهاتها وصورها وتشكيلاتها وفضاءاتها وتجاربها ورؤاها مشروع دائم للقص، فسيرته هي قصته، وقصته هي سيرته، وهو يتمتع بحرية كافية ذات مرونة عالية وشفافية انسيابية مدهشة لتحويل كل شيء في حياته إلى سرد قصصي، فحياته شهادة، وشهادته سيرة، وسيرته قصة، وقصته حياة.

والقراءة التي لا تعي جوهر هذه الدائرية الدينامية الحميمة في حركة القص عند عبد الستار ناصر تبقى . في رأينا . عاجزة عن إدراك خصوصيته وفرادته وحساسيته المغايرة.

في قصته «لحظة واحدة من فضلك» (xx) يستعمل بنية عنونة ذات خاصية زمكانية لافتة، فالتحديد الزمني البالغ الاختزال والتكثيف والتلخيص «لحظة / واحدة» يتّجه إلى مخاطَب غير محدد، يستوقفه الراوي بالتِماس لائق «من فضلك» يتركز في سياق «لحظة» زمكانية مهيّأة لقول كلمة / جملة / نص.

وحيث أن جملة عتبة العنوان تنطوي على خدعة سردية في إيهام المخاطَب المستوقَف للحظة واحدة، فإن الرؤيا السردية المختزنة والمكثفة في بطانة «اللحظة» تنفتح في الداخل على مدى زمكاني واسع بحجم المتن النصي كاملا، إذ يقوم الراوي بتجميد الزمن وتقييد المكان ضمن أفق لحظوي يأسر منطقة تلقي المخاطب، ويدخله في متن قصصي لا يشعر فيه بضغط الزمن والمكان ليبقى عقدةً مع الراوي ساري المفعول حتى لحظة الإقفال في خاتمة السرد.

ولعلّ ما يناسب هذه الحيلة السردية في عتبة العنوان شروع المتن النصي بلعبة سرد . بصرية مكافئة، تستهدف الوقوف على نقطة صفر اللحظة عبر النظر في «ألبوم الصور» الذي يستقرئ الذاكرة المصوّرة استقراءً بصريا قابلا للتحليل والتحميل والتأويل :

سهوا، فتحت « ألبوم » الصور، تلك التي جمعتني بالعشّاق والأهل والأصدقاء، بالنساء اللواتي أحببتهن طوال ثلاثين سنة من الصبا الخداع .. سهوا رأيت نفسي في شوارع باريس أغازل امرأة في « البيغال » أضحك أمام شاشة عريضة نقلت بحث « شارلي شابلن » عن الذهب وكيف أنه أغلق باب بيته على نفسه حالما أخبروه أن الجماهير ما عادت تضحك أبدا على أسلوبه السلفي العتيق. رأيت في « ألبوم » ذكرياتي كيف أنني تزوجت سهوا ثلاث مرات وأنجبت ثلاثة أطفال، كيف أنني مضيت إلى (القاهرة) أكثر من عشرين مرة، ولم أتمكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخطائي .. رأيت « المونمارتر » وخجلت من أوراقي: كيف أنني لم أفكر يوما بالفقراء برغم أنهم من الطين الذي احتواني ورماني إلى الحياة. كم عدد صفحاته « ألبوم » الصور الذي اشتريته ذات يوم من « كونستانسا »؟ من جاء بهذا « الخرم » الشامخ العنيد وألصقه خلفي ؟ من أضاء وجهي قبالة برج إيفل ؟ من أخذني إلى جبهات القتال وأيقظ ذاكرتي في « شرق البصرة » ومعي منذر الجبوري.

من أعطاني الحق في الجلوس قرب (فاليري جيسكار ديستان) بعد أن اشترى البطاطا من سوق الأحد الرخيص؟

« ألبوم » الصور ذاكرة بصرية تحرّض الذاكرة الذهنية على الاستعادة والاستحضار، وتعرض حزمة الصور هنا شبكة من الذكريات تتوهج بالشخصيات والأمكنة «العشاق / الأهل / الأصدقاء / النساء / باريس / البيغال / شابلن / القاهرة / المونمارتر / كونستانسا / الهرم / شرق البصرة / منذر الجبوري / ديستان».

ولا شك في أن هذه المفردات على تنوّعها وتباين صورها واختلاف أشكالها تتمركز على نحو ما في المنطقة السيرذاتية، ولاسيما أن الراوي الذاتي يحرّك الآليات الدينامية داخل كيانِ الصور بموجّه ذاتي يحيل الأشياء كلّها إلى رؤيا الذات ومنطقها وتاريخها، وهو ما يمكن أن نعتمده مقترحا ميثاقياً يمكن تداوله في منهج القراءة على أنه يمثل موجّها سيرذاتيا يرصف التواريخ والأمكنة والشخصيات رصفا مكثفا بدلالة القدرة الاحتوائية للصور، بعد إذ لاحظنا التدخلات الموجّهة التي تقودها الذات الساردة في قراءة الصور وتحليل محتوياتها وإحاطتها بتعليقات تمثل الرؤية اللاحقة للحدث السيرذاتي.

بمعنى أن الحاضر السرد ذاتي يعاين الماضي السيرذاتي قارئا إياه قراءة راهنة مثل «كيف أنني مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرّة، ولم أتمكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخطائي»، فضلا عن اللازمة التي تتكرر كثيرا «سهوا» وتعبّر عن الاستدراك الراهن لأفعال الماضي السيرذاتية، وتفسيرها تفسيرا عفويا يوحي بغياب الوعي والإرادة.

ويفضي « ألبوم » الصور إلى مجموعة من اللوحات السيرذاتية وقد غادرت الحدود الورقية للصور، لتمثل في كيان السرد القصصي بوصفها حكايات لها مرجعياتها السيرذاتية الواضحة، التي قد تتداخل أحيانا مع رؤى متخيلة لا يمكن تحقيق فصل كامل وشامل بينها لفرط اندماجها وتماهيها.

الحكاية الأولى تضيء واقعة حيوية معينة تتوافر على معطيات شخصانية ومكانية تكتسب طابعها السيرذاتي من تجوهرها على بؤرة الذات الساردة وصيرورتها الحسية في صورها :

سهوا جرى ما جرى، إلا يوم رأيت نفسي على (جملِ) في (صحراء سيتي) وأنا أغني طربا وأسابق « عمر خورشيد » في قطع الشوط إلى الجيزة، ترى حقا من علّمني الغناء ليلتها بينما الخمرة لم تصل بعد إلى فمي ؟ سبحان الله على ما أراد لي كيف أنني رميت نفسي بنفسي إلى « الاسكندرية » وغرقت فورا في بحرها اللامع الأبدي، ترى من أنقذني يومها ومن (صوّره) وألصقه في ألبوم حياتي؟ ها هو نفسه على الصفحة الرابعة يضحك . وله الحق في ذلك طبعا . فقد أنقذني من الموت، والدليل: تلك الصورة العجائبية على الصفحة الرابعة من حياتي.

فـ «صحراء سيتي / عمر خورشيد / الاسكندرية» وبالاستناد إلى المقدمات الاستثنائية لحضور المكان في شخصية الذات الساردة «مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرة»، فإن الإحالة إلى المنطقة السيرذاتية تبدو على قدر معقول من الوثوق الذي يخضع فيه السيرذاتي للقصصي.

أما الحكاية الثانية فإنها تنفتح . عبر الصور . على تشكيل فانتازي مرهون بالمفارقة ومقيّد على نحو ما بالفضاء السيرذاتي:

سهوا، رأيت هذا المكان البعيد من خارطة الدنيا، مطر وعواصف وجبال تتصدّع، كيف تراني احتملت هذا كله ؟

وإن كنت حقا تمكنت ممن البقاء حيا، فمن هو المجنون الذي التقط حالات الرعب والبرد والرياح واختصرها في صورة واحدة؟ هكذا الحال في الجزائر يوم صارت ملامحي. محض خلل في الكمبيوتر. تشبه ملامح إرهابي شهير من عائلة « بادر ماينهوف » واحتل وجهي يومها شاشات العالم كلها وأجهزة المخابرات ومخزون الليزر وفراغات الديسك التي قالت بالحرف الواحد : عثرنا على « عطية الله الحلبي » الهارب من رحيق العدالة..ولا أحد منهم يعلم حجم سعادتي وأنا أرى نفسي في كل جزء من الكرة الأرضية، حتى أعادوني وهم يعتذرون (مع مجموعة من الصور الجميلة التي نشروها في وكالات الأنباء والصحف الرسمية وأجهزة الرصد الخاصة بأعظم المهربين والقتلة ورجال المافيا) .

يا لهذا « الخطأ « المتع كم أعطاني من اللذة والنشوة الحلو أراه في ألبوم الصور : كيف أنهم قيدوني بسلاسل من فولاذ، نقلوني من الجزائر صوب « امستردام » ثم إلى « كوبنهاكن » ولم أستقر فيها غير نصف ساعة حتى أجلسوني في مطار « هيثرو » بحراسة ذوي الثياب السود، إذا بهم فجأة يضحكون وهم ينزعون السلاسل من يدي ويشربون الشاي معي، بل ويلتقطون الصور إلى جانبي وأمامي ولصق أصابعي، ثم يعتذرون مني، حتى إذا ما أعادوني إلى الجزائر ثانية،أعطوني خمسة آلاف دينار تعويضا عن الخطأ الذي « سقطوا » فيه دون ذنب جنيت، وما من أحد منهم يعلم حتى اليوم أية لذة عشت فيها وأنا أرى العالم حولي ينقل أخباري وموجز ما اقترفت من جرائم حول العالم، يرسم ملامحي على شاشات التلفزيون في كل جزء من هذا السحر العالمي المنفوش الذي يسمونه «بادر ماينهوف» والذي كان على رأس عجائبه «عطية الله الحلبي» أنا؟!

وإذا ما تعاملنا مع هذه الحيلة السردية المتمثلة بتقانة استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها حاملا للسرود وموئلا للحكايات على أساس مونتاجي أو « كولاجي «، فإن هذه الحكاية بشروطها القصصية شبه المتكاملة وبحساسية والمفارقة فيها واستعانتها ببعض الأجواء البوليسية، تتمتع بتجوهر سردي واستقلالية قصصية تستعين في مضمونها السيرذاتي بجملة من المعطيات المكانية والشخصانية والحدثية، التي خضعت لقدر واضح من الإشارة والتنوّع الحركي في إدارة الحدث السردي الذي أفاد كثيرا من تقانة العرض السينمائي من خلال التفعيل المكثّف للزمن والمكان والحدث، الذي اشتغلت عليه كاميرا السارد الذاتي لإدماج البصري بالمتخيّل داخل حاضنة القصصي في السيرذاتي أو السيرذاتي في القصصي.

ثم ينعطف السرد السيرذاتي القصصي إلى حكاية تنفتح انفتاحا مطلقا على فضائها الواقعي السيرذاتي، إذ تقدّم الصور المعروضة للمشاهدة والاستذكار واستحضار الأحداث الكامنة فيها مشاهد شديدة التركيز على المكان والشخصية والحدث :

ها هي جبهة القتال على امتداد حدود البصرة، الشهيد عامر، والشهيد عبد الزهرة، والشهيد مهران، كلنا في صورة واحدة نشرب الشاي في زورق بحري يقطع المعجزة نحو العدو. . انزل هنا،المهمة بالنسبة لك أن تكتب، أما البقية منها فهذا عسير عليك. وأنزل في ساحل شط العرب، أنام بقية الليل في « فندق حمدان » حتى يجيء الصباح الذي أسمع فيه كيف غادرني عامر وعبد الزهرة ومهران، دون أن نشرب الشاي ثانية إلى يوم الدين ! بقينا نحتسي الشاي في الصورة فقط.

ولا شك في أن الأسماء والأمكنة وأفضية الحدث تحيل على السيرذاتي الواقعي المحض أكثر من إحالتها على السردي القصصي، لكن الصورة في صفحتها الواقعية هذه تدعم الحس السيرذاتي في شبكة من الصور التي تسبقها أو التي تلحقها.

تتشظى الحكايات بعد ذلك على شكل لقطات داخل لوحة مكانية توحي دائما بالحضور السيرذاتي للذات الساردة، باستخدام معطيات سيرذاتية متنوعة تقف في مقدمتها الشخصيات المسماة ذوات المرجعية الواقعية المعروفة في مجتمع القاص وفي دائرة أصدقائه:

رعشة برد داخل مرقص « مينا هاوس « وحمدي مخلف ينتظر الغجرية السوداء حتى تنتهي من جنونها ليأخذها صوب ملذاته المعتّقة (مكتوب على ظهر الصورة: الذكرى ناقوس يدق في وادي النسيان).. تحت زحمة من غيوم يجلس « شاكر نوري « في مقهى جورج الخامس مع أخطر كاتب قصة في الوطن العربي، ويضحك : . أتراك تعني ما تقول؟ المجلة قد ترفض الحوار. ثم، يأخذني قرب « اللوفر « وأنا أضحك (في الصور أيضا) على حضارة هناك سرقوها منذ مئات السنين وكانت « أخطر » ما نملكه ذات يوم.عند « متحف الإنسان « ليلة أعياد الميلاد، خلعت حذائي في باريس ومشيت حافيا . كان أول يوم أخلع فيه سيئا وأنا أغازل حريتي أمام الناس وأضحك مثلهم على ما انطوى من خراب وحروب. لكن الصورة في « حي سوهو » كانت مختلفة تماما ومعتمة

جدا، ويرغم ذلك احتفظت بها لئلا أنسى. بمرور الزمن. ملامح فوزي كريم.

فالشخصيات المسماة «حمدي مخلف / شاكر نوري / فوزي كريم» شخصيات أدباء معروفون في المجتمع الأدبي للقاص عبد الستار ناصر، ويرتبط معهم بعلاقات صداقة تعكس سيرذاتية الحكايات الواردة، فضلا عن أن « أخطر كاتب قصة في الوطن العربي » هو المانشيت الذي وضعته مجلة « المجلة » ويمثل تصريح القاص ناصر في المقابلة التي أجراها معه شاكر نوري ونشرت في أحد أعداد « المجلة » أواسط الثمانينيات.

ولا شك في أن تقانة الصور والقراءة البصرية التي اعتمدتها القصة. عبر « ألبوم » صور لا يلتزم بالمكان أو الزمن أو الحدث لأن العناصر السردية الأفقية تظلّ عرضة للتشتيت في صور مختلفة ومتباينة لا تخضع لرؤيا موحّدة. هيأت المجال واسعا لحساسية الالتقاط المشهدي للحال السردية على النحو الذي يراكم الحكايات ويعددها وينوعها من دون الحاجة إلى اعتماد نسق أفقي معين.

لذا فإن إحدى المحطات التي تتجلّى فيها الذات السيرذاتية الساردة اعترافيا تصور شكلا من أشكال المحاورة الذاتية، التي يتحول فيها الضمير السارد إلى ضمير مخاطب تتكثّف فيها الحالة الشعورية، ويتمركز الحس الوجداني، وتلخّص السيرة الذاتية تلخيصا مدهشا:

في كل جزء مضيت إليه من شوارع الدنيا، وأسواقها، وباراتها، هناك شيء خاطف باهر لا يمكن اللحاق به، ولا تملك أن تحكمه بأمرك، والآن .. أصبح ذلك كله متاع الكهولة في وداع الصبا.. محض ابتسامة حزينة في نهاية الشوط على بداية ما جنيت منها سوى انتظار المعجزة.

وفي المقطع الاختتامي الأخير من القصة وقد فصل بعلامة «xxx» تحقق الصور تمظهرات سيرذاتية جديدة مع احتشادات شخصانية مسمّاة تشتغل في الدائرة الاجتماعية الواقعية للقاص، وتنطلق في المقطع على شكل برقيات موجّهة إلى أصدقاء القاص ناصر رحلوا عن الحياة ولم يتبقّ منهم سوى صورهم وما يتصل بها من ذكريات تحرّك المشهد السيرذاتي للقاص :

سلاما يا محسن اطيمش (بطة تسلم عليك تسأل عن ديونها يوم خسرنا كل شيء في صالة القمار).. أي زحام عجيب هذا؟ لماذا لا يموت. دون ركاب الريم. غير « نصر محمد راغب » وهو يحمل دفتره الأنيق آخر ضحكة جمعتنا في شارع الرشيد ؟ يا لتلك الصورة كيف أخبرتني سهوا متى سيموت ذاك الصديق العجيب؟! عيني على باب البيت، أعرف أن لا أحد يطرقها بعد اليوم، فقد ذهب العشاق والمحبون ولم يبق سوى الغرباء..لن أمتحن جسدي بعد الليلة ولا أبكيه، خذلتني الدموع يوم رأيت الموتى يسرعون إلى المقبرة..تمهّل قليلا يا محمود، ما بالك تلهث فوق جسر « الشهداء » يا ابن جنداري؟ قف رجاء يا موسى كريدي، ما هكذا نحتسي الشاي ونمشي دون سلام ولا كلام.. وحتى إن رحلت دموعي، سأعرف كيف أكفكفها بمنديلك يا محمد، يا أحلى. حقا. من شمسي وغروري وحياء هذا الدمع المظلوم..

فالأصدقاء المشخصون بأسمائهم الحقيقية مع دلالاتهم الذاكراتية المتصلة بسيرذاتية القاص «محسن اطيمش / نصر محمد راغب / محمود جنداري / موسى كريدي» يضاعفون تعزيز سيرذاتية القص، على النحو الذي يبرر فلسفة القص عند عبد الستار ناصر التي تجمع كل الأدوات والتقانات والقيم والذكريات والرؤى والأحلام في قارورة سرد واحدة.

وفي انعطافة اختتامية يقفل بها السارد السيرذاتي « ألبوم » صوره يكتشف مفارقة لافتة تتمثل في هامشية يعدّها الآخرون مركزا :

لماذا، أيام زفافي. وقد تزوجت سهوا ثلاث مرات. لا صورة لي؟!

وربما يقترح السؤال النصي «لماذا» سؤالا قرائيا يقارب المنطق السيرذاتي القصصي المتمثل في مقترح العنونة القرائية «سيرنة القصة وقصّنة السيرة»، وهو يتوجّه إلى الذات الساردة في إمكانية تعيين الجوهر الحقيقي للسيرة الذاتية، هل هو داخل « ألبوم » الصور أم خارجه؟ أيهما المركز وأيهما الهامش؟

---

* ناقد وأكاديمي من العراق

(**) افق التحولات في القصة القصيرة. شهادات ونصوص.، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ : ٢١٩

عرفَ كيف يموت!

فاطمة ناعوت *

تتشابه ميلاداتُنا. ولا تتشابه ميتاتُنا. تسبقُ الميلادَ امرأةٌ تستلقي على ظهرها ليقفز منها طفلٌ إلى الحياة، ثم تتبعه طقوسٌ بعينها، تتشابه على تبايناتها من بلد إلى بلد. قد ينزعُ الطفلُ للطبيعة فيخرج في يسر دون كثير جلبة، وقد ينزع للمشاكسة فيخرج بعدما تُمزِّق بطنَ أمّه على يد طبيب يهودي اسمه ليون ليشع فيخرج مغلّفا برحم مهترئ جرّاء المشارط والجفت والأظافر. لكن الأكيد أن حفلا سوف يُقام للضيف بعد أسبوع من مجيئه. نسميه في مصر «سُبوع» وهي الدارجة المحوّرة من كلمة «أسبوع».

ومهما اختلفت تكاليفُ استقبال الوليد، حسب طبقته؛ إن كان ابنَ أمير أو ابن خفير، فإن الفرحَ بالضيف واحدٌ ومتشابه. ذاك أن الأطفال تتشابه لأنها جميعًا بلا ذاكرة أو تاريخ. مجرد مشروع آدميّ يُراهَن عليه بوصفه الأخيرَ زمانهُ الآتي بما لم تستطعه الأوائلُ. لكنَ الحال مع الموت تختلفُ لأن الموتى قبل موتهم يصنعون تاريخًا وذاكرة. تختلف أولا حسب نوع الميتة. فإن كانت ربانية غير ما إذا كانت بفعل فاعل. وإن كانت بفعل فاعل سوف تختلف عما إذا كان الفاعل هو الحكومة أو القطاع العام أو القطاع الخاص. سيختلف الأمر حسب تاريخك ودرجة وعي بلدك بوجودك. فلو كنتَ مثلا نجيب محفوظ، يعني حُزتَ نوبل، فسوف تترقبُ الصحفُ خطوات احتضارك لحظة بلحظة: عدد ضربات القلب وقوتها، قياس النبض ودرجة الحموضة والقلوية في الدم، عدد مرات التنفس في الدقيقة، واللحظات التي عاد إليك الوعي فيها فنطقت بكلمة أو حتى إيماءة صغيرة بدرت منك عفوا. وبعد موتك ستكون صورتك في صدر صحف العالم لأسبوع على الأقل، وفي صدر صحافة بلدك لأكثر من شهرين وربما عام. ذاك أن دولتك لن تتنبه لأهميتك إلا إذا منحك الغرب وسامًا، أما قبل ذلك فأنت محض كاتب مهما علت قيمتك. وبالأخير أنت بالضرورة أحد أعداء النظام بوصفك مثقفًا، لأن النظم العربية هي جوبلز الذي يتحسس مسدسه كلما سمع كلمة «مثقف». لذلك لو كنتَ د. أحمد مستجير، يعني أحد أهم علماء العرب في الجينوم البشري والهندسة الوراثية، لكنك لم تفز بنوبل ولا يحزنون، فسوف تكتب عنك جريدة أو جريدتان ثم تذهب إلى حال سبيلك حيث يذهبون. ولو كنت محمد عبد الوهاب، يعني نجمًا في فريق الأهلي ومنتخب مصر لكرة القدم، فسوف تبكيك كلُّ أم مصرية لأنك مت في عز شبابك أثناء التدريب، وسوف تنال أسرتك تعويضًا ماليًا لا يخفف شيئا من مرارة المحنة، وسوف تعلق الصحف دمك في رقبة الجهاز الطبيّ كونه أغفل احتمال إصابتك بالقلب. أما لو كنتَ مليكة مستظرف، يعني قاصة مغربية شابة موهوبة وفقيرة، مصابة من عقد أو يزيد بفشل كلويّ حاد أدى إلى تصفية جسدها وجيبها معًا، فسوف تعيشُ سنواتكَ الأخيرة على عُكّازين ويتحول بياضُ عينيك صفارا فاقعًا، ولن تستسلمَ للألم والاعتصار، ستظل تكتب حتى الرمق الأخير من قلمك وروحك. ستُطيرُ من أجلك عشراتُ بيانات التضامن بمعرفة أصدقائك الكتّاب الفقراء مثلك حتى يسمحَ الملكُ بسفرك إلى فرنسا للعلاج على نفقته. وسوف يأكلك الألمُ في كل جلسة غسيل كُلى. ثم تموتُ في صمت دون أن تودّعَ أصدقاءك. لكن بعد موتك بأيام ستكتشف أن الملك قد أنعم عليك بقرار الرعاية السامية الذي دومًا يجيء متأخرًا. وأما جنازك فسوف لن يمشي فيها إلا اثنا عشر شخصًا بالتمام والكمال ما بين قاصة وشاعر وصحافيّ من أصدقائك، بينما ستخلو تماما من مسئولي اتحاد كتّاب المغرب أو ممثلي وزارة الثقافة، ذاك أنك لم تحز نوبل أيضًا للأسف، ولا حتى الغرب قالوا عنك كلمة هنا أو هناك. وحدهم أصدقاؤك سوف يكتبون فيكَ قصصًا وقصائد ومقالات يهدونها إليك، لكنك لن تقرأ أيًا منها، ذاك أن الموتى لا يقرأون. وأما لو كنت حاتم عبد العظيم أو أسد محمد، يعني ناقديْن شابيْن واعديْن أولهما مصريّ والثاني سوري، ويسبق كليهما حرف «د» لأنهما نالا درجة الدكتوراه في الآداب، فسوف تموتُ في الطريق شأن كل تَعس. أليس الأدباءُ والكتّابُ تعساءَ ومتعَبين؟ حسب الأسطورة الإغريقية التي تقول إن الآلهة بعدما خلقوا البشر مسّوا بأطراف أناملهم بعضًا منهم فكانوا هم الفنانين، المتعَبون بالفن. المهم، لو كنت حاتم فسوف تخمدُ قلبَك سكتةٌ مفاجئة وأنت أمام عجلة القيادة فتنقلب سيارتك على طريق السويس لتترك طفلتيك قبل أن تقسم بينهما قطعة الشيكولاتة التي في جيبك. ولو

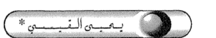


كنت أسد محمد فسوف تدهسُك سيارةٌ رعناء في السعودية ويفرُّ القاتل الذي لا يعرف عن أطفالك في سوريا شيئًا. وفي الحالين لن ترى اسمك إلا في عمود قصير في صفحة داخلية بصحيفة غير مقروءة (ذاك أنها صحيفة أدبية) لكن ستسبقُ اسمَك كلمة «وداعـا». ولو كنتَ محظوظا سوف يضعون لك صورة وجدوها بصعوبة في أرشيف الجريدة. كل ما سبق من حالات موت فرديّ له طقسُه المميز، لكن الموتَ الجماعيّ مختلفٌ، ذاك أنه يحظى بانتباه إعلاميٍّ مكثف قد تنال معه حظوة أن تصوِّرَ جثمانَكَ عدساتُ الفضائيات ببث مباشر لحظة الوفاة أو حتى بعد انتشال الأشلاء. رعايةٌ فائقة سوف تنالها سيما إذا كانت ميتتُك بفعل فاعل. على أن الأمر يتوقف على طبيعة الفاعل. فلو كنت لبنانيًا وأُهدر دمُك في الحرب الأخيرة، فسوف يدفع لك حزبُ الله تعويضًا مناسبًا حتى يجفَّ دمُك أو يجفَّ دمعُ ذويك، أيهما أقرب. سيدفع حزبُ الله وتدفع إيران، أولاً لأن الدمَ اللبنانيَّ غالٍ، وثانيا حتى تكفَّ الصحفُ عن الكلامِ حول المغامرة غير المحسوبة. أما الذين نجوا من الموت فمصيرهم أسوأ منك بكثير ذاك أن عليهم، من جديد، تعمير ما قد عمّروه بالفعل طوال عقود مضت، ودون أية تعويضات. يعني أنت أكثر حظًا فاحمدْ اللهَ على موتك ولا تجزع. ولو كنت مصريًا ستكونُ التباينات كبيرة جدًّا بحسب نوع ميتتك. فلو كنت محظوظا فأنت أحد ركّاب العبّارة «السلام ٩٨»، يعني قطاع خاص، وتأخذ تعويضًا معتبرًا يصل لمائة وخمسين ألف جنيه مصري نقدًا وعدًّا. أما لو كنت سيىء الحظ واخترتَ القطاعَ العام فسوف تكون أحد ركّاب قطار «قليوب» البائس ولن تنال إلا خمسة آلاف جنيه «عُمي» لن تكفي مصاريف الجناز، (غالبا لن تحتاج إلى جناز لأن جثمانك سوف يكون مزَقًا وأشلاءً بما يوفر على أسرتك عناء طقوس الغُسْل والدفن). أما عن سبب قلة التعويض فلأن الحكومة المصرية فقيرة! (هكذا يقولون). يعني أفقر من الرأسماليّ ممدوح إسماعيل مالك العبّارة!! ولا تجادل كثيرا حول دخل السياحة وقناة السويس والبترول والقطن الخ لأنك ستجد من يفحمك بالكلام عن الانفجار السكانيّ والتضخم والديون ولن تخلص. فخذ الفلوس وقبِّلْ يدك وش وظهر وأنتَ ساكت، ولا تنسَ أنك ستنال شرف أن يُكتب اسمك في الجريدة الرسمية ضمن قائمة المفقودين أو الموتى كما أن الرئيس بنفسه سوف ينعيك إضافة إلى عزاء بعض ملوك ورؤساء العالم لشخص الرئيس بوصفه رب الأسرة المصرية الثكلى. ولو كنت أحد حضور مسرح بني سويف الذي احترق بمن فيه بسبب خراب وإهمال نُظم الصيانة والإدارة في مصر، فسوف تجد اسمك وصورتك في كتاب ضخم أعدّه بعض مثقفي مصر بعد عام من احتراقك. وفي كل حالات الموت العمديّ تلك لن تعدم هيئةُ القضاء الموقرة فاعلا غلبانا يلبس القضية برمتها: عامل التحويلة في خط القطار، شركة «بنما» للملاحة، إحنا فين وهي فين؟ بواب المسرح الذي أغلق الباب على الناس ومشي، أو حتى يكون الجاني شمعة غبية سقطت من طولها نتيجة فقر الدم. لذلك فبيتُ القصيد ليس كيف تعيش، عشْ كما شئت وافعل ما تشاء، لكن اختر ميتتك صح، الشطارة هي كيف تموت وليس كيف تعيش. عليك باختيار الميتة التي تتفق ومتطلبات أسرتك من بعدك. كم كان عبقريا توفيق الحكيم حين كتب مسرحيته: «عرف كيف يموت»، عن الرجل الذي ظل طيلة عمره يحلم بميتة أنيقة رفيعة كي تكون تتويجًا راقيًا لرحلة حياته ويظل الناس يتناقلونها فيما بينهم سنوات وسنوات. قلّبَ الأمرَ على وجوهه كلّها، وظل يفكرُ ويفكر: كيف يموت؟ وفي غمرة انشغاله بالتفكير، سقط في بالوعة مجاري صرف صحيّ. ومات.

---

* شاعرة من مصر

«مركز التجارة العالمي» لأوليفر ستون
الدخول في التفاصيل الإنسانية



فيلم بهذا الاسم لا بد أن يثير عاصفة قبل عرضه وبعده، رغم تصريحات مخرجه اوليفر ستون أكثر من مرة أنه لن يقدم فيلما وطنيا تخفق فيه أعلام الولايات المتحدة، لرفع الروح المعنوية للشعب أو الدفاع عنه، ولا فيلما سياسيا يناقش أبعاد تفجيرات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ وما حولها من تفسيرات أو مؤامرات، وهكذا فعل في فيلمه هذا باحثا عن حالات فردية لينقل من خلالها أثر ما حدث للجميع، لقد توقع الجمهور أن يشاهدوا فيلما خارقا عما جرى في ذلك اليوم الاستثنائي من أحداث مفجعة، ولكن ستون خيب توقعاتهم، ودخل إلى منطقة ضيقة تتعلق بالكوارث والانقاذ منها، وما يشعره المرء وهو تحت الأنقاض حتى يخيل إلينا في لحظات أن الفيلم ربما يكون عن كارثة أخرى غير انهيار البرجين، ولولا المشاهد القليلة التي يجود علينا فيها بين الحين والآخر لظننا أن الفيلم تبعات زلزال حدث في تركيا مثلا أو اليابان..!

أحداث أخرى لحكاية مألوفة

الفيلم مبني أساسا على حدث حقيقي هو تدمير برجي مبنى التجارة العالمي في نيويورك قبل خمس سنوات حينما هاجمتهما طائرتان للركاب، وبما أن الحكاية التي يرددها الإعلام الأميركي مكشوفة، وبما أن مشاهد سقوط هذين البرجين ملها العالم، وهي تبث عليه عشية وضحى، والتحليلات التي تملأ أطنان الأوراق وساعات البث فما الذي يمكن لمخرج قدير وصاحب رصيد محترم في الإخراج ولا سيما في الأفلام السياسية مثل ستون أن يقدمه ؟

إن التوقعات كما أشرت كثيرة تتعلق بالكشف عمن قام بهذا العمل، وما وراءه، وأية أسرار كانت معلقة بين السماء والأرض سواء للخاطفين أو



بعيدا عن القضايا السياسية

الركاب، وهل قامت عناصر القاعدة فعلا بالعمل أم أنها مجرد منفذ أعمى لمخطط خفي أراد أن يبطش البطشة الكبرى بأميركا لكي تكون لها المبررات لبطشة أكبر فيما بعد ؟

وهذا ما حدث في افغانستان والعراق فيما بعد مثلا، ولكن في فيلمه هذا لم يتورط في مثل هذه التفاصيل، ولم يورد أي مؤشرات على القاعدة أو غيرها، ولا تناول من كان في الطائرات أو كيف تم لهم الأمر بمثل هذه الدقة، وربما يجد المرء بعض الإجابات على مثل هذه الأسئلة المشروعة في فيلم مثل « خلية هامبورغ » الذي يرصد التحضيرات التي قامت بها عناصر القاعدة لتدمير البرجين، وكيف أراد ابن لادن أن يقسم العالم إلى فسطاطين : فسطاط الإيمان وفسطاط الكفر ، وعلى أية حال جاء ستون بحكاية حقيقية لشرطيين ممن دخلوا إلى المبنى للإنقاذ وعلقا هناك مع بعض زملائهما، وهما جون ماكلوفلين (نيكولاس كيج) وزميله في شرطة نيويورك ويل جايمنو (مايكل بنا)، ويعرفنا المخرج ستون عبر (١٢٥ دقيقة) مدة الفيلم على جوانب من حياتهما العائلية، فهناك تبرز دونا زوجة جون (ماريا بيلو)،



واليسون زوجة مايكل (ماغي غلينهال) وأولادهما، وفي البداية ثمة مشاهد لجون في طريقه إلى عمله صباح ١١ سبتمبر، لقد بدت نيويورك بملامح ضبابية نوعا ما، وكأن الصباح شاحب ينذر بحدث جلل، وثمة لقطات تبرز بين الحين والأخر للبرجين المنتصبين، ثم يبدأ خبر اصطدام طائرة صغيرة بأحد البرجين فيهرع جون ورفاقه للمساعدة في إخلاء المبنى ولا سيما أنه صاحب خبرات سابقة في هذا الأمر في العام ١٩٩٣ حينما تعرض المبنى لتفجيرات، ولكن المسألة ذلك الصباح بدت مختلفة، وتثير الهلع في القلوب لا سيما مع

توارد الأخبار إلى رجال الشرطة وهم في طريقهم لموقع الحدث أن الطائرة ضخمة وأن المبنى الثاني قد أصيب أيضا، ونرى ملامح التوتر والفزع على قسمات الرجال وهم يعاينون الهاربين والجرحى في الطرقات . فيما بعد وبينما جون وبعض رفاقه ومنهم ويل في اسفل المبنى يحدث الانهيار التام ويعلق الرجال في المنطقة المخصصة للمصاعد، فيما الظلام يلف كل شيء وليس ثمة إلا أصوات الأنين وصرخات الجرحى والمهشمين، ولا يتبقى في النهاية حيا غير جون وويل يتبادلان الحكايات حتى يبقيا مستيقظين (الألم هو صديقنا وهو الذي يشعرنا أننا ما زلنا أحياء..) ولكن رفقة الألم تطول، وليس ثمة من سامع، نرى الركام وقد غطى مساحات واسعة، وهما فيما يشبه القبو ينخفض كثيرا عن مستوى الأنقاض، وليس ثمة إلا فتحة قصية يطل منها الضوء وبصيص من الأمل على وجه ويل، ومن جهة أخرى ينقلنا المخرج إلى عائلة الشرطيين وترقبهما المشوب بالأمل والحزن، الأمل بأن يعود المفقودان والحزن على أن يكونا قد ماتا تحت الركام، وثمة حكاية أخرى فرعية لأحد جنود المارينز الذي يتطوع لانقاذ المفقودين أول الأمر وللانتقام لمقتلهم فيما بعد كما دلت الإشارات، إذ ثمة يد تبني وأخرى تحمل السلاح، كما تقول

شعارات سلاح الهندسة عادة، ولكن ستون لا يذكر شيئا لهوية مرتكبي التفجيرات، ولكن ثمة بعض الإشارات إلى أنهم أشرار، أو أوغاد في عبارت أخرى، وليس ثمة إشارة إلى أنهم من المسلمين، وحسنا فعل ستون في عدم التورط في محاكمة فيلمية لهذه القضية الشائكة التي لم تحل بعد رغم ما حدث في العراق وأفغانستان وغيرها .

ثمة إشارات دينية في الفيلم فقد ظهرت صورة السيد المسيح عليه السلام ثلاث مرات، الأولى لتمثاله في الكنيسة التي جاء يصلي فيها رجل المارينز في تلك اللحظة التي تم الإعلان عنها أن أميركا في حرب بعد تـوارد الأخبار عبر محطات التلفزة عن الطائرات المخطوفة التي صدمت في البرجين أو هبطت على مبنى البنتاغون أو سقطت في مناطق أخرى، أما الصورة الثانية فقد جاءت تخيلية أو في لحظة إغفاءة للشرطي ويل جايمنو وهو يئن تحت الأنقاض، لقد بدا المسيح هنا دلالة على الشفاء وإعادة الرجلين إلى الحياة، ولكن المحتوى الفكري أيضا ظل خفيا، كما لو أن اميركا هوجمت في حملة دينية معادية، وهذا الأمر إن بدا ظاهريا فإنه غير صحيح في الواقع، فهو رد فعل على السياسات الأميركية في فلسطين والعالم، ولكنه ليس من أجل مسيحية أميركا مثلا، وفي كل الأحوال فهو عمل غير مبرر على الإطلاق من اي منظور، فأي جهاد في قتل المدنيين والهجوم على مراكز تجارية، وتعجبني هنا تفسيرات الكاتب الفرنسي تيري ميسان عن تلك (الخديعة الكبرى) او المسرحية التي خططت لها جهات خفية بدقة من أجل أهداف أكبر، وهذا ما حصل فيما بعد، وأتذكر هنا أيضا كتابات المفكرالأميركي اليهودي نعوم تشومسكي الذي أدان فيها مبررات الأميركيين في قتل مئات الآلاف في افغانستان والعراق انتقاما لنحو ثلاثة آلاف قتلوا في مبنى التجارة العالمي .

وعلى أية حال بدا المخرج ستون كما أشرت بعيدا عن إدانة أحد أو تبني وجهة نظر أميركا الرسمية عما جرى، واندمج في رصد معاناة الناس التي تبدو مؤثرة أشد التأثير من رصد الأبواق الإعلامية والسياسية ودعمها وهذا أمر في منتهى الذكاء .

العيش في الجحيم

يخصص ستون الجزء الأكبر من زمن الفيلم للحوار الثنائي بين الشرطيين وهما غارقان في الظلام ويئنان تحت وطأة الأنقاض من شدة الجروح والكسور، ولا يبدو صالحا فيهما إلا الفم الذي يتكلم وحركة محدودة للأيدي، و لكن وضعهما بدا أحيانا ميؤوسا منه فلا طعام ولا شراب وثمة ألم لا يحتمل وأمل ضئيل، ولهذا بدت الحوارات متقطعة، استذكارية لأحداث معينة في حياتهما العائلية، وبدت فرصة نادرة لأن يتعرف الواحد منهما على الآخر إنسانيا بعد أن عرفا بعضهما في العمل، أحيانا خيل إلي أن الحوار يشبه حوار الشخصين في مسرحية « في انتظار غودو » لصموئيل بيكيت وتلك الحالة الغريبة التي تكتنفهما، يقول الشرطي ويل لرئيسه جون : أين نحن ؟ فيرد الآخر :

في الجحيم ؟ فإذا لم يكن هذا هو الجحيم فما هو إذن ؟

ينشغل المخرج في وضع بطلي الفيلم في مكان ضيق ومظلم ولا يكاد يبدو منهما غير وجهيهما بشكل غائم، وهذه المشاهد تأخذ وقتا طويلا من الفيلم كما أشرت، ويوازن بينها وبين بعض المشاهد الخارجية لرجال الانقاذ وهم يبحثون عن الناجين، وهذا التناوب يساهم في إذكاء عنصر التشويق والمتابعة للمشاهد إضافة إلى رصد الردود العائلية ولا سيما عند الأطفال الذين ينتظرون .

ثمة استخدام للقطات الأرشيفية اثناء احتراق البرج في الأعلى وكذلك ردود فعل بوش وخطابه المقتضب، وردود فعل وسائل الإعلام العالمية، ما بين الذهول أو التعليق، والفيلم في النهاية عمل مؤثر، ولكنه لا يرقى فنيا لأفلام ستون الأخرى، وبدا محبطا للكثير من المشاهدين الأميركيين تحديدا، ويبدو أن موضوع انهيار البرجين سيظل ولفترة طويلة مدار تناول السينما من زوايا مختلفة .

* كاتب أردني
yahqaissi@gmail.com

إصدارات

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *

"الرواية والتراث السردي"

للدكتور «سعيد يقطين»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦م، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الرواية والتراث السردي»، من تأليف الدكتور سعيد يقطين.

يقع الكتاب في (٢٨٢) صفحة، ويضم سبعة فصول، هي: الفصل الأول: مقدمة التفاعل النصي والتعلق النصي.. الفصل الثاني: ليالي ألف ليلة وليلة.. الفصل الثالث: نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري وتغريبة بني هلال.. الفصل الرابع: ليون الافريقي ووصف افريقيا.. الفصل الخامس: التراث ووعي الكتابة الروائية.. الفصل السادس: الرواية والتراث جدل التفاعل والابداع.. الفصل السابع: نحن والتراث.

يشير المؤلف في بداية كتابه إلى أن النصوص السردية العربية الحديثة التي قامت على قاعدة العلاقة مع التراث السردي العربي القديم، قد أقامت هذه العلاقة من خلال شكلين، هما: أولاً: الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقاً لإنجاز مادة روائية، وهنا تتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه.

ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات، وما شابه ذلك.. ومن أمثلة هذا الشكل: «رحلة ابن فطومة» و«رسالة في الصبابة والوجد» و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» و«تغريبة بني حتحوت» و«حدث أبو هريرة قال»...

والشكل الثاني - برأي المؤلف - هو الانطلاق من نص سردي قديم محدّد الكاتب والهوية، ثم عبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتمّ تقديم نص سردي جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.

ويخبرنا المؤلف بأنه أولى هذا الشكل جلّ عنايته، من خلال التركيز على النماذج التالية: الزيني بركات لجمال الغيطاني، وتعالقها مع بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إياس، وليالي ألف ليلة لنجيب محفوظ وتعالقها مع ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة، وليون الافريقي لأمين معلوف وتعالقها مع وصف افريقيا للحسن بن محمد الوزان، ونوار اللوز لواسيني الأعرج وتعالقها مع تغريبة بني هلال.

ويرى المؤلف أن امتلاك وعي جديد بالمسألة التراثية أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية، واللا علمية، واللا تاريخية، وأن الارتهان إلى طرائق وكيفيات التعامل مع التراث لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع يتحول ويتغير باطراد.

ويذهب المؤلف في خاتمة كتابه إلى أن كل ما قيل ويقال عن التراث يظل نسبياً، وناقصاً، ما لم يُناقش نقاشاً علمياً لا سجالياً، وما لم يتحول الحديث عن التراث إلى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد.

ويخبرنا المؤلف أنه عندما حاول الانطلاق من التفاعل النصي والتعلق النصي لمعالجة كيفية تعامل الروائي العربي المعاصر مع نصوص معينة من التراث وتفاعله معها، وجد أن العلاقات النصية ضرورة، وأن الاختلاف بين الكتاب يتمثل في كيفية ونوعية ممارسة هذه الضرورة. ورغم التباين الحاصل بين النصوص المحلّلة فقد نجح الروائي العربي في إنتاج نص جديد هو الرواية. وأن الناقد العربي، أو الدارس في المجال الأدبي بوجه عام، لم يتجاوز اتخاذه «نصاً مطية» لتمرير شيء عن الواقع وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم لنا نصاً جديداً، ولكن قدم نصاً قديماً على أنه جديد، أو نصاً جديداً يتخذ مظهراً قديماً، والعمل نفسه تم في مجالات أخرى فكرية، وثقافية عامة.

جملة القول: إن كتاب «الرواية والتراث السردي» لمؤلفه الدكتور سعيد يقطين، كتاب جدير بالقراءة، كما أنه جدير بإثارة حوار هادئ أو ساخن حوله بين النقاد والمثقفين العرب، ففي هذا الكتاب من الآراء والرؤى ما يستحق التأمل والتفكير العميق، كما فيه ما يحتمل الاتفاق والاختلاف.

"مذاق العزلة"

لـ «ليلى السيد»

عن دار فراديس للنشر والتوزيع في مملكة البحرين، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان: «مذاق العزلة» للشاعرة البحرينية ليلى السيد.

يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية هي: دفتر المعرفة، مذاق أنثوي، مذاق الذهاب، مذاق الحب، مذاق الحرب، ومذاق العزلة.

وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمي إلى «قصيدة النثر»، وهي القصيدة التي تخلّت عن الإيقاع العروضي العربي القديم، لصالح ما يمكن تسميته بـ«الإيقاع الداخلي»، فإن قارئ هذا الديوان يشم في قصائده رائحة الشعر ويتذوق طعمه أيضاً.

لقد استطاعت الشاعرة في «مذاق العزلة» أن تغلّف قصيدتها بروح الشعر، وأن تبث – من خلال اللغة – في قصائدها صوراً، وإيحاءات ذات دلالات بعيدة الغور، كما استطاعت أن تلامس الوجع الإنساني بأبعاده الكونية وتفاصيله الخاصة في الوقت ذاته.

إنها قصائد لا تستسلم لوهم الحدود، ولا تعترف بيقين مطلق.. هي داخل الحدود وخارجها في الوقت نفسه.. هي مع الإنسان، لذلك نجد في مفتتح الديوان نساء القرية يبعدن البحر عن صخب المتألمين:

«نساء قريتي
يمشطن سعف النخيل،
يضفرنه
بعذوبة المواويل
يبعدن البحر
عن صخب
المتألمين
يمنحنني
فراشات ليلية
لنهار يبلّل شفتيه
بكأس الحكاية» ص١١.



ولعل البعد الإنساني – في هذا الديوان – يتضح أكثر ما يتضح تحت عنوان «مذاق الحرب»، إذ تؤسس الشاعرة في هذا الجزء من الديوان لما تسميها «ثقافة ضد الحرب». والمقاطع الشعرية التي جاءت في هذا الجزء من الديوان بالغة التأثير، وعميقة الرؤيا:

«ثقافة ضد الحرب
ثقافة مع الحرب
هي في اللغة
ثقافة ضد الحب» ص٩٠

وتقول:

«يا إلهي
أحلم بمستقبل غبي
يبدأ بما بعد الحرب» ص٩١

وتقول:

«عد يا صديقي
بعد الحرب
لنخضع
.. لنصل
ما شوهته فينا» ص٩١

ومن السمات الفنية في ديوان «مذاق العزلة» تلك النظرة العميقة الى المكان، وذلك الاتصال المباشر مع الطبيعة (البحر على وجه التحديد) لتخرج علينا الشاعرة بصور شعرية تحتمل أكثر من تأويل، لكنها – في الأحوال كلها – تظل إنسانية الرؤى والآفاق:

«أكتب شعراً على نخيل البحرين
أو في أي مكان آخر
فما بين البحر والبحر لا
تقبع اليابسة وحدها
هنا مروا جميعهم
وهنا لم يستقروا
غير أن البحر الذي هو شقيق البحر
لا يجيد الفصل بين سمكتين مهاجرتين
إلى الحقيقة» ص٦٧ .

جملة القول: إن ديوان «مذاق العزلة» للشاعرة «ليلى السيد» يشير بوضوح إلى شاعرة متميزة بين مجايليها ومجايلاتها، كما يشير بوضوح إلى صوت متميز في هذا اللون الشعري.

"الصورة السردية"

للدكتور «شرف الدين ماجدولين»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما: قراءة في التجليات النصية »، من تأليف الدكتور شرف الدين ماجدولين.

يقع الكتاب في (١٥٢) صفحة، ويضم ثلاثة فصول، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «في الصورة الروائية»، وفيه وقف المؤلف على قضايا مثل السرد الروائي، البلاغة الروائية وأفق المماثلة، الصورة الروائية وعنف الفضاء، المدينة وصورتها، والرواية والموت وفتنة الصور، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «في الصورة القصصية»، ووقف المؤلف فيه على موضوعين: الأول: «الطفولة» أفقاً للرؤية والتصوير، والثاني: الأنثى والمرايا المائية، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان: «في الصورة السينمائية» وتناول المؤلف فيه عدداً من المواضيع المنسجمة مع عنوان الفصل.

ونجد المؤلف يطرح في بداية كتابه التساؤل التالي: ما الفرق بين أن نقرأ صورة وأن نؤولها؟ كما نجده يجيب عن هذا التساؤل بما يلي: قراءة الصورة عمل تصنيفي ينصرف الى البحث في الحدود، وينشغل باستجلاء المكونات والقيم والوظائف. إنه بتعبير نظري تمثيل لخبرات الوعي في تمييز الأثر الجمالي، وإفراغ له في مفاهيم وحدود. أما التأويل ففعل يتعلق بالمعنى، إنه تجاوز للآلة الناقلة إلى ما تنقله، وانشغال بالمعلول على العلة. فما العلة إلاّ حامل للقصد بمستوياته الرمزية والفكرية والدلالية. من هنا كانت القراءة ضرورة للناقد بينما التأويل تجاوز غير لازم، وقيمة مضافة، تستمد قيمتها من قدرة المؤول على الفهم والتفسير والاستيعاب لمقومات الصور وأبعادها.



ويصل المؤلف من خلال دراسته لرواية «إنانة والنهر» لحليم بركات إلى أن هذه الرواية عمل تمثيلي، ينسج عبر العلاقات المحلية الاعتيادية صوراً تخييلية بليغة عن القيم والطبائع والأهواء الإنسانية، تحولها الى خطاب فني، يمتلك قدرة النفاذ الى ما خلف الحسي الظاهر. وهكذا تتخطى الكتابة الروائية الضرورة التمثيلية للوقائع إلى آفاق الحرية التخييلية الرحبة، بحيث ينبعث النص من عقيدة متأصلة بكون الرواية أرضية خصبة «لتصفية الحساب» مع العالم الخارجي. مما يجعله ينطلق من موقع رؤيوي غير حيادي في حلقات متماسكة ترصف مشاهد التقاطبات الوجودية، وتأملات السارد، وتكييفه الواعي لأبعادها الحسية والتجريدية، لتتحول التماثلات الصورية، بين الكائنات وفضاء فعلها إلى آلية فنية بليغة في ممارسة النقد، والتمثيل الساخر لجدل الذاتي والغيري، مستبطنة عقيدة الروائي الفكرية والجمالية.

وفي تناوله للقصة القصيرة يقول المؤلف: في القصة القصيرة كما في السرود الروائية والسيرية، ثمة تطلع قصدي إلى إعادة تمثيل الشخوص والمنازع والهويات انطلاقاً من بنية تماثلية خاصة مع المحيط الدنيوي، وتشوّف الى استكناه قيم التناقض والتوتر الإنسانيين بالإحالة على الفضاء الحسي الحاضن، وسعي الى موازنة اصداء الانفعال الانساني بتحولات الزمن والذاكرة والعلائق الاجتماعية، ولأن هذا الضرب من المشابهة قد ينطلق من التفصيل الذاتي الجزئي ليطول النسق الوجودي العام، فإن الكتابة القصصية تكاد تصبح لعبة شديدة التعقيد لاستعراض مهارات التشخيص المجازي، ورصد مقامات التناظر والتقاطب بين الحسي والذهني، الفردي والمشترك، والخاص والعام في التجربة الإنسانية.

ويصل المؤلف في خاتمة كتابه الى أن الصور منتج ثقافي، اضافة الى كونها خبرة أسلوبية، ومن ثم فإن البحث في الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الذهني الذي أبدعها.

كما يصل المؤلف إلى أن الحدود المتعينة للصور الروائية أو القصصية أو السينمائية لا تمثل قضية مركزية في دراسة الجماليات الأسلوبية، حيث أن تشكل الصور في السرد يفترض حدوداً تقريبية، قد تتوسل بمكونات الموضوع والشخصيات والفضاءات والازمنة والمشاهد والمواقف، وقد تقترن بالجمل والمقطوعات والوحدات الحكائية.



"محمد خان"

لـ«حسن حدّاد»

ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ووزارة الثقافة والتراث الوطني في مملكة البحرين، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «محمد خان: سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة»، من تأليف الناقد والكاتب والباحث في السينما «حسن حداد».

ومن الجدير بالذكر أن حسن حداد كاتب متخصص في النقد السينمائي، وهو من مواليد مدينة المحرق بالبحرين عام ١٩٥٨، وعضو في نادي البحرين للسينما ويشرف على صفحتي «سينما» في مجلة «هنا البحرين».

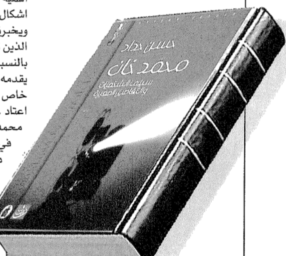
وفي هذا الكتاب الجديد «محمد خان: سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة» نجد المؤلف يضيء لنا ابرز جوانب حياة المخرج السينمائي المعروف محمد خان، كما يقف على أسلوبه ومضامينه وأفكاره في العمل السينمائي.

يقع الكتاب في (١٥٠) صفحة، ويضم جملة من العناوين، مثل: ثقافة سينمائية غربية وأفلام مصرية مغايرة، ومن لندن إلى القاهرة.. بيروت، كما نجد المؤلف يقوم باستعراض كامل وموسع لمجمل أفلام «محمد خان»، بحيث يبدأ بذكر اسم الفيلم، ثم ما تعلق به من ممثلين وموسيقى، وإنتاج ومونتاج. وما إلى ذلك.

ويضم الكتاب ملحقاً بالصور، منها ما هي صور شخصية لمحمد خان، ومنها ما هي لقطات لبعض أفلام محمد خان. ومن العناوين التي يبحث فيها هذا الكتاب: الصورة هي الأصل، المتفرج وحرية الفنان، الكاميرا في الشارع، السينما لا تبحث في الحلول.. وغير ذلك.

يبدأ حسن حداد كتابه بالحديث عن أهمية الخيال، وفي ذلك يقول: الفنان عليه أن يطلق العنان لخياله الفني، ويحرر طاقاته الفنية الخلاقة من كل القيود، وذلك اذا اراد استحداث وابتكار اشكال فنية جديدة.

ويخبرنا المؤلف أن محمد خان من مخرجي الثمانينيات والتسعينيات الذين تمردوا على ما هو سائد، فهو يمثل تجربة سينمائية خاصة بالنسبة للسينما المصرية.. وهذا المخرج يفاجئنا دائماً، مع كل فيلم يقدمه، بطرح فكري وفني متميز، ورؤية سينمائية ذات أسلوب خاص ومبتكر، لا علاقة لتلك الرؤية بالأسلوب التقليدي الذي اعتاد عليه معظم المخرجين المصريين.



محمد خان - كما يقول المؤلف - هو أحد أبرز الذين أثروا في السينما المصرية في جهة التجديد. فهو يعيش في بحث دائم عن إطار وشكل جديد لأفلامه، يميزها عن بقية ما أنتجته وتنتجه السينما السائدة، فهو فنان يعشق السينما ويمارسها كما يتنفس الهواء.

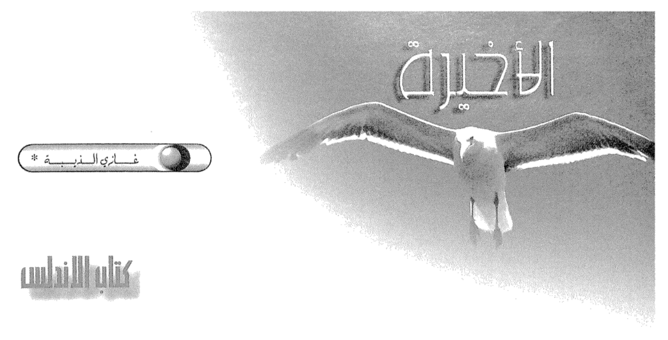
بعد ذلك يخبرنا المؤلف بأن محمد خان ولد بالقاهرة عام ١٩٤٢، ونشأ في منزل مجاور لدار سينما. وكان حريصاً على جمع إعلانات الأفلام من الصحف، وشراء مجموعات صور الأفلام. وعلى الرغم من ذلك لم يكن يحلم يوماً بأن يصحب مخرجاً سينمائياً، فقد كانت الهندسة المعمارية هي حلم طفولته، وتحقيقاً لهذا الحلم سافر في عام ١٩٥٦ الى انجلترا لدراسة الهندسة، غير أن الصدفة جمعت له بشاب سويسري يدرس السينما هناك.

وكانت تلك اللحظة بمثابة لحظة الولادة لمخرج سيساهم في زيادة بريق السينما العربية، فترك الهندسة والتحق بمعهد السينما في لندن.

ويوضح لنا المؤلف بأن محمد خان عاش فترة طويلة في انجلترا دامت سبع سنوات، حيث انهى دراسته في معهد السينما عام ١٩٦٣، عاد بعدها الى القاهرة، وعمل في الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي.

يتمتع محمد خان - برأي المؤلف - بأسلوب عمل مختلف، فهو صارم وشديد الحساسية في آن واحد أثناء التصوير، فعلى الرغم من أنه يكتب قصص افلامه، ويشارك في صياغة السيناريو لها، فإنه يرفض الاستماع لآراء الآخرين أثناء التصوير، بل ويرفض حضور أي شخص لعروض الفيلم أثناء العمل، كما أن له فلسفة ورأياً، خاصاً بالنسبة للسيناريو، فهو يرى بأن هناك مخرجاً منفذاً للسيناريو، ومخرجاً مؤلفاً أو خالقاً، له فكره الخاص، والنوع الثاني يتعامل مع كاتب السيناريو كشخص مطلوب منه ان يحقق لهذا المخرج بعض افكاره، الى جانب افكار الكاتب نفسه. والاثنان يندمجان لتقديم العمل. وهو بالتالي يرى بأن السينما أساساً هي سينما المخرج مائة بالمائة، حيث يُنسب الفيلم لمخرجه ويكون مسؤولا عنه مسؤولية كاملة.

* كاتب واكاديمي اردني



غازي الذيبة *

كتاب الاندلس

ظلت الاندلس حاضنة للحلم الضائع، ومدونة لكتابة الانكسارات المفجعة في تاريخنا، واحتمت في ذاكرة العجز بأنها الاشارة الحاسمة للهزيمة الحضارية العربية، ولم يكتب لها ان ترتفع عن ذلك، أو تتجاوز قدرها المؤلم والمثبط للهمم.

حتى حين أنشا المثقفون العرب أحلامهم كانوا يضعون الاندلس نصب اعينهم، يدونونها كنموذج حاد للانتصار وللهزيمة.. كورقة لم تطو من الذاكرة، محملة بامجاد ما زالت رائحتها باذخة بالعلوم والتحضر والتقدم في تاريخ البشرية، ومن ثم ينتقلون الى كتابة الفاجعة، وما حل بالاندلس، هذه البقعة الحلم، وكيف اصبحت حطاما مسكونا بالعار الابدي والنهاية الساحقة لكل طموحاتنا في التقدم والتطور، حتى وصل الوهم ببعضنا الى تعليق ايقونة الاندلس، ذريعة في رقبة ما نحن فيه من حضيض وانحطاط.

ان تاريخا يحفل بمثل هذه الأيقونة الباذخة في تراجيديتها، لهو تاريخ مشحون بالانفصام، مسكون بالهزيمة، متروك للغبار ينهش اضلاعه، ويفتتها، إذ كيف لأمة ان تتمكن من المضي في ركب الحضارة، وهي تحاول استنهاض همتها من تجربة قصرت في استمرار معمارها الانساني والحضاري، رغم ما كانت عليه من رفعة وشأن لا يعلى عليهما في التقدم والتطور والعلوم والتمدن.. كيف؟

لقد عالج المثقفون العرب كتاب الاندلس بحفاوة مضللة، تمتدح الاثر وتتخفي في الذريعة: الاثر الذي تحول بقدرة عجيبة الى فعل متحرك في العلوم والتقدم، والمحفوف بهاوية سحيقة، من الالام والتجارب المريرة.

والذريعة البارعة في اكتساب ثقتها العمياء من هول ما ارتكبه أبناء الاندلس بحق جنتهم الباهرة، اولئك الذين بنوا روما ثم جلبوا نيرونا ليحرقها على رؤوسهم؟

فهل نكتفي بالمديح والهجاء لهذا الكتاب الملتبس، دون ان نستعيد قراءته بما يخلصنا من جريرة الانسحاق تحت عجلات التاريخ والبكاء على اطلاله؟

كانت الاندلس تجربة حضارية كبيرة في مسار الحضارة العربية الاسلامية، تستحق منا ان ندرسها، ونستشهد بوقع فضاءاتها على راهننا، لكنها لا تستحق ان تكون النموذج الحي الباقي والوحيد من وهج تاريخنا، لكي نعتد بما احتمله من انتصارات وهزائم، ولا يحق لها ان تظل الكتاب المفرد الذي يمدنا بألق الماضي وزهوه وانكساراته، ففي تاريخ الحضارة العربية ما يثير الاستعادة، والقراءة والتفاعل والاعتبار من جديد، لبناء وجهتنا نحو الراهن الذي يفرض علينا انتباها الى كل عناصر الحاضر والماضي.

في كتاب الاندلس صفحات مشرقة، ولكن في الكتاب ذاته صفحات مؤلمة، وهذه سنة الحضارات، وأفق دوراتها الطبيعي في التحول والتبدل والتغير، وما من حضارة لم تقدم انكسارا او نصرا في كينونتها، فهل الاندلس هي التمظهر الوحيد في وعينا لتكون النموذج الذي نتفاعل مع عناصره دون غيرها من حواضر وعينا في التاريخ؟

لقد بالغ مثقفونا في قراءة كتاب الاندلس، وتعاملوا معه بلون واحد، هو لون التجربة التي تتمثل علاقتها مع حاضر منتهك وماض للهاوية، وباسقاط تلك التجربة الماضية على راهن مختلف، يكون علينا ان نظل في ما نحن فيه من ثبات وركون للظلمة التي تعشش في مبنى وعينا.

فهل باستطاعة مثقفينا ان يتغنوا بغير الاندلس ويبكوا على غير الاندلس ويتجهوا الى ماض لا يتكدس فيه الالتباس كما تكدس في الاندلس؟

هل على المثقف ان يظل محتميا بمنظار لا يطال سوى ما يقع تحت يديه؟

وهل الاندلس مجرد فردوس مفقود فقط.. وجنة تحتمي بفضائل الغياب وسيروة الذكر الابدي؟

* كاتب وشاعر اردني

Ghazi65_1@hotmail.com



